







# **UNIVERSIDAD DE MURCIA**

## **ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO**

### **TESIS DOCTORAL**

Las formas de recopilación y engarce en la narrativa breve de  
Francisco Ayala

Autora: D. <sup>a</sup> Sandra Mendoza Vera

Director/as: D. <sup>a</sup> Ana Luisa Baquero Escudero y

D. <sup>a</sup> Carmen María Pujante Segura





**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD  
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

*Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022*

D./Dña. Sandra Mendoza Vera

doctorando del Programa de Doctorado en

Artes y Humanidades: Bellas Artes, Literatura, Teología. Traducción e Interpretación, Lingüística General e Inglesa

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Las formas de recopilación y engarce en la narrativa breve de Francisco Ayala

y dirigida por,

D./Dña. Ana Luisa Baquero Escudero

D./Dña. Carmen María Pujante Segura

D./Dña.

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

*Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:*

- La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 16 de marzo de 2023

Fdo.: Sandra Mendoza Vera

*Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.*

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia



## AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral no habría podido realizarla sin la ayuda de varias personas, a quienes quiero agradecer en estas líneas. En primer lugar, a mis directoras Ana Baquero y Carmen Pujante. Ana me ha guiado desde el grado y el máster y, luego, en el trayecto que ha supuesto el doctorado, ofreciéndome aportaciones propias de alguien experto en este campo de estudio, mostrándose cercana y amable. Carmen me ha apoyado desde mi inicio en los estudios de doctorado con incontables y valiosos consejos acompañados de su energía y buen ánimo contagiosos. Para la elaboración de esta tesis conté con el apoyo económico de un contrato para la Formación del Profesorado Universitario (FPU17/00092), otorgado por el Ministerio de Universidades. Realicé dos estancias de investigación y los tutores que me acogieron fueron de gran ayuda. José Manuel Goñi Pérez en la Aberystwyth University de Gales, que me recibió con su simpatía característica y supervisó mi trabajo de forma constante. En la Fundación Francisco Ayala, sita en Granada, su director Manuel Gómez Ros me dio la bienvenida a esta institución, donde esta tesis halló su sentido. Junto a él, Carolina Castillo Ferrer y Raúl Guerrero Sánchez me acompañaron en los dos meses que estuve revisando su amplio archivo y biblioteca. Ellos, además de Carolyn Richmond, su presidenta de honor, y Rafael Juárez, el anterior director (que en paz descanse), desde que se despertó mi interés por Ayala a finales de mis estudios de grado estuvieron siempre disponibles para hacerme llegar obras de Ayala y novedades bibliográficas, así como para resolver con rigor, rapidez y amabilidad las dudas que les hacía llegar. Su labor es encomiable.

Cuento con una red de apoyo fundamental: mis padres y mi hermana, que confían ciegamente en mi capacidad para llevar a cabo esta tarea y están presentes cuando los necesito; Ádám, con quien he descubierto lugares nuevos y cuya presencia, ayuda y afecto se han convertido en un pilar fundamental; Laura, compañera de interminables conversaciones con quien comparto este viaje; Cristina, amiga desde hace años que se muestra dispuesta a ofrecerme sus palabras de ánimo cuando me hacen falta; mis abuelos, tíos y primos, que conforman una familia cercana; y varias compañeras de la universidad que se han convertido en amigas, entre ellas Ángela y Melania, con quienes he vivido experiencias que atesoro, como la visita a Múnich. No me puedo olvidar de mis mascotas, Negrita, Idunn y Mati, cuya compañía se me hace indispensable.





## RESUMEN

Esta tesis doctoral tiene por objeto el análisis de las formas de engarce y recopilación en la narrativa breve del escritor Francisco Ayala dentro del amplio marco de la tradición, especialmente la hispánica, de la colección de relatos breves. La configuración y desarrollo del relato en la tradición narrativa cuenta con amplia bibliografía; no obstante, el campo investigador hispánico adolece de falta de estudios sobre la compilación de relatos cortos como modalidad narrativa. De hecho, en el campo del hispanismo el perfil de Ayala como escritor de narrativa breve ha sido objeto de menor atención en la abundante bibliografía existente en torno a su obra, si bien algunos especialistas han apuntado a la importancia del modo de reunir sus relatos. Así, los objetivos planteados para esta investigación son los siguientes: trazar el desarrollo histórico de los libros de relatos, partiendo así de una perspectiva diacrónica, desde sus orígenes medievales hasta el amplio y heterogéneo panorama del siglo XX; situar a Ayala en su contexto literario como compilador de relatos breves; analizar temática y estructuralmente las narraciones que componen las colecciones ayalianas (sobre todo, de forma conjunta), teniendo en cuenta su historia editorial y las aportaciones del propio autor en los prólogos a dichas obras; vincular la narrativa breve ayaliana con los modelos tradicionales del género y determinar su pervivencia en la obra del autor, así como la originalidad de su obra y, por último, definir los modelos de recopilación y engarce manejados por Ayala.

Para cumplir con dichos objetivos, partimos de una triple metodología: histórica, al situar el género en su tradición literaria y tener en cuenta los modos de publicación y edición de la obra ayaliana; teórica y genológica, al definir la colección como modelo textual y determinar su manejo por parte de Ayala; y crítica, al realizar un análisis de los propios textos literarios manejados. Además de incorporar las propias consideraciones teóricas ayalianas y las importantes contribuciones sobre los géneros narrativos de diferentes críticos, consideramos las ideas procedentes del campo filológico francés y anglosajón, con sus propuestas de modelos como el *recueil* y el *short story cycle*. En consecuencia, en esta tesis doctoral estudiamos las colecciones de relatos cortos ayalianos a través de un análisis comparativo que examine los textos, necesariamente, desde el punto de vista de la historia de la edición y también desde un punto de vista tanto temático como estructural.

Con dicho análisis, concluimos con el reconocimiento de una modalidad narrativa que puede llegar a determinar la idiosincrasia de los textos que reúne. Dicho modelo se caracterizaría por la reunión de textos desde una visión orgánica que los integra en un todo literario, diferenciando subtipos según su mayor inclinación a la autonomía de sus componentes (colecciones) o a su interdependencia (ciclos). Asimismo, determinamos que el modelo principal de confección de libros de relatos para Ayala son las *Novelas ejemplares* de Cervantes, con la yuxtaposición de textos que muestran, a su vez, conexiones internas que los lectores debemos descifrar. Aparte de esta influencia fundamental, se hace evidente la especificidad de los volúmenes de relatos del autor. Distinguimos dos grandes tipos en las obras ayalianas analizadas: aquellas que se acercan al ciclo y las que lo hacen a la colección al uso. Ambos muestran sus propias particularidades y no responden enteramente a los criterios de esos modelos tradicionales. Por ello, la obra de Ayala conduce a un replanteamiento de estas categorías genéricas, si bien estas no dejan de ser susceptibles de aplicación para el análisis de las obras ayalianas y de otros autores contemporáneos.

**Palabras clave:** Francisco Ayala, narrativa breve, colección, ciclo.

## ABSTRACT

The aim of this dissertation is to analyse the forms of linking and compilation in the short narrative of the writer Francisco Ayala within the broad tradition of the collection of short stories, specially, within the Hispanic one. The configuration and the development of the short story in the narrative tradition have been widely examined; however, the Hispanic research field suffers from a lack of studies on the compilation of short stories as a narrative modality. In fact, in the field of Hispanism, Ayala's profile as a writer of short stories has received less attention in the abundant bibliography on his oeuvre, although some specialists have pointed to the importance of the way in which their stories have been collected. Thus, the aims of this research are as follows: to trace the historical development of books of short stories (starting from a diachronic perspective), from their medieval origins to the broad and heterogeneous panorama of the twentieth century; to situate Ayala in his literary context as a compiler of short stories; to analyse thematically and structurally the stories that form Ayala's collections (above all, as a whole), taking into account their publishing history and the author's own contributions to these works in their prologues; to link Ayala's short stories with the traditional models of the genre and to determine their prevalence in the author's work, as well as the originality of his work, and, finally, to define the models of compilation and linking used by Ayala.

To fulfil these objectives, we use a triple methodology: historical, by situating the genre in its literary tradition and taking into account the modes of publication and edition of Ayala's work; theoretical and genological, by defining the collection as a textual model and determining how Ayala used it; and critical, by carrying out an analysis of the studied literary texts. In addition to incorporating Ayala's own theoretical considerations and the important contributions on narrative genres by different scholars, we consider ideas from the French and Anglo-Saxon philological fields, with their proposals for models such as the *recueil* and the *short story cycle*. Consequently, in this dissertation we study the collections of Ayalian short stories through a comparative analysis that examines the texts, necessarily, from the point of view of the history of publishing and as well as from a thematic and structural point of view.

With this analysis, we conclude with the recognition of a narrative modality that could determine the idiosyncrasy of the texts it brings together. This model is to be characterised by the gathering of texts from an organic viewpoint that integrates them

into a literary whole, differentiating subtypes according to their inclination towards the autonomy of their components (collections) or their interdependence (short story cycles). Likewise, we determine that the main model of books of stories for Ayala is Cervantes' *Novelas ejemplares*, with the juxtaposition of texts that also show internal connections that we readers are to decipher. Apart from this fundamental influence, the specificity of the author's volumes of short stories is evident. We distinguish two main types in the analysed Ayalian works: those that are close to the short story cycle and those that are close to the usual collection. Both show their own particularities and do not respond entirely to the criteria of these traditional models. For this reason, Ayala's work leads to a rethinking of these generic categories, although they can still be applied to the analysis of Ayala's works and those of other contemporary writers.

**Keywords:** Francisco Ayala, short story, collection, short story cycle.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	12
1. DESARROLLO HISTÓRICO DE LA COLECCIÓN DE RELATOS BREVES COMO MODELO TEXTUAL.....	19
1.1 Las colecciones medievales .....	19
1.1.1 <i>La narrativa breve medieval</i> .....	19
1.1.2 <i>Las formas de engarce en las colecciones medievales</i> .....	23
1.1.3 <i>Principales colecciones medievales hispánicas: Disciplina clericalis, Calila e Dimna, Sendebár y El conde Lucanor</i> .....	28
1.1.4 <i>Decamerón de Boccaccio, hito de las colecciones enmarcadas</i> .....	35
1.2 Las <i>Novelas ejemplares</i> de Cervantes en el panorama literario español: las colecciones áureas y su posterior influencia en las colecciones dieciochescas .....	47
1.2.1 <i>Un distanciamiento del modelo boccacciano: las colecciones del siglo XVI</i> 47	
1.2.2 <i>Las Novelas ejemplares de Cervantes, colección de novelas cortas ¿independientes?</i> .....	54
1.2.3 <i>Las colecciones de cuentos y de novelas cortas en el siglo XVII, antes y después de las Novelas ejemplares</i> .....	63
1.2.4 <i>La prolongación dieciochesca de las colecciones áureas, antesala de la literatura decimonónica</i> .....	73
1.3 La gran eclosión narrativa del siglo XIX: la prensa y las colecciones como vehículos de difusión del relato corto .....	79
1.3.1 <i>La aparición y el auge del cuento literario</i> .....	79
1.3.2 <i>La publicación de los relatos en prensa y su posterior recopilación</i> .....	82
1.3.3 <i>Los autores decimonónicos cultivadores de cuento y novela corta. Clarín y Pardo Bazán, principales autores</i> .....	87
1.4 Nuevas formas de compilación en el siglo XX.....	96
1.4.1 <i>Antologías</i> .....	96
1.4.2 <i>Colecciones, recueils y recopilaciones</i> .....	99
1.4.3 <i>El surgimiento del short story cycle, ¿un nuevo género?</i> .....	103
2. FRANCISCO AYALA, EDITOR, CRÍTICO Y CULTIVADOR DE NARRATIVA BREVE.....	120
2.1 Los avatares editoriales de la obra ayaliana.....	120
2.2 Reflexiones teórico-críticas del autor .....	143
2.3 Análisis de las colecciones de relatos ayalianos .....	158
2.3.1 <i>El boxeador y un ángel (1929) y Cazador en el alba (1930)</i> .....	159

2.3.2 Los usurpadores (1949) y La cabeza del cordero (1949) .....	172
2.3.3 Historia de macacos (1955).....	211
2.3.4 El jardín de las delicias (2006 [1971]).....	231
CONCLUSIONES .....	258
Conclusions.....	264
BIBLIOGRAFÍA .....	270
ANEXOS.....	295
Anexo I: Listado de antologías exógenas (preparadas por otros autores) con relatos de Francisco Ayala, consultadas en la Fundación Francisco Ayala .....	295
Anexo II: Tabla con las inclusiones de los relatos de Ayala en sus colecciones.....	304

## INTRODUCCIÓN

En esta tesis doctoral pretendemos analizar las colecciones de relatos de Francisco Ayala dentro del amplio marco de la tradición de esta modalidad narrativa. El principal punto de inicio de esta se sitúa en la obra de Boccaccio y, dentro de ella, destaca como figura fundamental en la literatura hispánica Cervantes. De hecho, el *Decamerón* y las *Novelas ejemplares* son dos hitos fundamentales que, sin embargo, representan modelos de construcción opuestos: en el primer caso, con el uso del marco como elemento de engarce y, en el segundo, con la sucesión de novelas cortas independientes, excepto las dos últimas. Ayala, como gran conocedor de la tradición literaria, no era ajeno a tales cuestiones. No en vano su obra literaria ofrece todo un despliegue de alusiones literarias, asunto del que se han ocupado algunos especialistas. Rescatamos como ejemplo “Cuento viejo”, en el que el autor, además de reelaborar una *nouvelle* del *Heptamerón* de Margarita de Navarra, hace alusión al modo narrativo del *Decamerón*. Serán Cervantes y sus *Novelas ejemplares* los que ostentarán mayor presencia en la obra ayaliana, tanto de creación como de índole teórica, como se viene afirmando desde la crítica.

En esta investigación doctoral, tratamos de alcanzar los siguientes objetivos:

-Mostrar el desarrollo histórico de los libros de relatos, desde sus orígenes medievales con la importancia de *El conde Lucanor* y el *Decamerón*, pasando por las *Novelas ejemplares*, los volúmenes de novelas cortas posteriores al cervantino en el Siglo de Oro español, el cuento en la prensa del siglo XVIII y la destacada presencia de este medio en la literatura decimonónica hasta llegar al amplio y heterogéneo panorama del siglo XX.

-Situación a Francisco Ayala en su contexto literario como compilador de relatos breves.

-Analizar temática y estructuralmente las narraciones que componen las colecciones ayalianas (sobre todo, de forma conjunta), teniendo en cuenta su historia editorial y las aportaciones del propio autor en los prólogos a dichas obras.

-Vincular la narrativa breve ayaliana con los modelos tradicionales del género y determinar su pervivencia en la obra del autor, así como la originalidad de su obra.

-Definir los modelos de recopilación y engarce manejados por Ayala.

Del vasto corpus de narrativa breve de Ayala, nuestro objeto de estudio lo constituye la siguiente selección de colecciones ayalianas: *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930), publicadas en la etapa de juventud del escritor por La

Lectura y Ediciones Ulises, editoriales madrileñas; *Los usurpadores* (1949) y *La cabeza del cordero* (1949), editadas en Buenos Aires por Sudamericana y Losada, cuando ya el autor se encontraba exiliado; *Historia de macacos* (1955), que se publicó en la editorial Revista de Occidente en Madrid cuando Ayala vivía en Puerto Rico; y, por último, *El jardín de las delicias*, un libro peculiar desde el punto de vista estructural que fue publicado también por Seix Barral en 1971 y tuvo sucesivas ediciones hasta 2006. Cabe explicar que las cuatro primeras obras serán tratadas en parejas, no solo por la cercanía cronológica de sus publicaciones, sino también por las acusadas relaciones que las unen. Richmond (2011: 36) apuntó que los volúmenes de relatos ayalianos frecuentemente vendrán acompañados de otro complementario. El carácter dicotómico de la obra ayaliana también lo destacó Joly (1990: 234). En cambio, *Historia de macacos* y *El jardín de las delicias* serán tratados individualmente por las particularidades que muestran cada una, además de estar más alejadas temporalmente. Todos estos volúmenes de narrativa breve fueron incluidos en las *Obras completas I. Narrativa* (2012) de Galaxia Gutenberg, edición por la que citaremos. En el caso de los prólogos y los ensayos ayalianos, lo haremos por su edición original para destacar la fecha de las ideas del autor acerca de su propia obra; si, en este último caso, citamos por una edición posterior, aparecerá, entonces, la fecha de la original entre corchetes.

A la hora de analizar las colecciones, tendremos en cuenta el título, elemento primordial para esta modalidad, pues este puede ser el de uno de los relatos o bien uno nuevo, cuyo sentido debemos aclarar. Tendremos en cuenta los diferentes elementos que pueden ser comunes o divergentes en relación con los relatos reunidos: el tipo de narrador, el uso del tiempo, el espacio, los personajes, el tema o los motivos, el tono, el íncipit y el desenlace. Trataremos de hallar convergencias y divergencias para, con ello, poner el foco de atención en el conjunto y determinar qué tipo de volumen había creado Ayala en cada caso. Se nos hace fundamental tener en cuenta que estas colecciones ayalianas incluyen tanto relatos inéditos como relatos que ya habían aparecido anteriormente en prensa y que se insertarán, asimismo, en numerosas recopilaciones posteriores preparadas por el propio Ayala u otros editores, dando lugar así a recopilaciones o antologías que reúnen relatos ya publicados en diferentes medios. En estas obras, como ocurría también en la tradición literaria anterior, Ayala incluirá tanto novelas cortas como cuentos. A todo ello debemos prestar atención, así como al lugar y las condiciones de edición y publicación con el fin de valorar la contribución de Ayala tanto en el ámbito español como en su exilio americano.



De entre la ingente cantidad de autores de narrativa breve, sentimos predilección por Ayala por diversos motivos. En primer lugar, fue un escritor, a su vez, de ensayos de índole teórica. Es digna de ser tenida en cuenta en esta tesis doctoral su vertiente de teórico de la literatura. Por otra parte, y principalmente, sus relatos han tenido un amplio y diverso recorrido por numerosos volúmenes. Estos trasvases literarios dan lugar a un entramado que suscita tanto interés por investigarlo como deseo de llegar a desentrañarlo. La especificidad de los libros de relatos de Ayala y la permeabilidad que ostentan han sido puestos de relieve por escasos críticos. En primer lugar, debemos mencionar a Richmond, experta en la obra de Ayala (quien, por otra parte, fuera su pareja); sus aportaciones a los estudios ayalianos son extensas, enriquecedoras y valiosas. Esta estudiosa ha incidido en la escritura de Ayala de “narraciones imaginarias *reunidas* luego y [...] *combinadas*, «como los trozos de un espejo roto» cuyo *conjunto* se dispondría entonces [el autor] a *contemplar*. [...] De la *pieza* particular, *reunida* con otras de la misma índole –*ordenada* junto con ellas–, se crea una nueva obra” (2011: 18). También observa en Ayala una “propensión a *barajar* textos suyos para (re)crear [...] obras en el fondo totalmente nuevas” (*ibidem*) y apunta (Richmond, 1992c: 30; la cursiva es de la autora) que esos textos barajados o traspasados no llegan a ser alterados ni retocados por el autor, pero sí enriquecidos al colocarse en un conjunto nuevo junto a otros textos. Por ello, Blanes Valdeiglesias se cuestiona si estos cambios de lugar que sufren los relatos ayalianos pueden llegar a ser decisivos para la interpretación de la obra del autor:

Pocos son los títulos que poseen la homogeneidad suficiente para formar un bloque indisoluble y a la vez tampoco son muchos los relatos cuya singularidad les permita alcanzar de forma aislada significación exclusiva. Son más bien fragmentos que, habiendo sido concebidos de manera autónoma, sólo *a posteriori*, alcanzarán una plena –si bien nunca definitiva– ubicación en un conjunto en cuya representación no pueden, por aislados que a veces aparezcan, dejar de actuar y donde finalmente lograrán una significación complementaria (2001: 136-137).

También Paredes reflexionó acerca del sentido compositivo de la obra ayaliana, el cual “gira en torno a la agrupación y ordenación de elementos independientes con una significación integradora de unidad [...]. La integración de lo vario y multiforme, con ese sentido de variedad de enfoques y procedimientos, constituye la característica esencial de la estructura narrativa de Ayala” (1992: 74). Siguiendo esta línea de pensamiento, Blanes

Valdeiglesias (2010) considera que la narrativa breve ayaliana participa a la vez de lo fragmentario y lo unitario, de las formas de recopilación y de engarce.

Nuestro interés es, pues, descubrir los criterios divergentes y cohesionadores de las colecciones ayalianas para determinar a qué modelo histórico se corresponden. Por ello, previo al análisis de estas obras, estudiaremos diacrónicamente los diferentes modos recopilatorios e integradores desarrollados desde la Edad Media hasta el siglo XX. Se nos hace necesario mencionar que, sin obviar la problemática terminología inherente a estos modelos narrativos, en el título de la tesis acabamos optando por el sintagma “formas de engarce y recopilación”, dado que ambas se dan en las colecciones ayalianas que analizamos, como veremos. Con “engarce” aludimos a la integración y la (inter)relación de los relatos con otros en un conjunto, mientras que “recopilación” implica una atención individual a los relatos, autónomos, que tras su creación y su publicación se combinan. Estos mismos modos se corresponden con los empleados en los diferentes libros de relatos de la historia literaria hispánica.

En cuanto al relato breve y su configuración y desarrollo en la tradición narrativa, este cuenta con una amplia bibliografía. Las ya clásicas contribuciones de Baquero Goyanes al estudio de los distintos modelos narrativos nos serán de especial utilidad. A este experto en las formas narrativas acudieron numerosos estudiosos contemporáneos, quienes coinciden en considerar pionera su obra de 1949, *El cuento español en el siglo XIX*. Con respecto a las narraciones breves, es un ejemplo destacable el monográfico “Poéticas de la brevedad” de la revista *Monteagudo* (2013) que coordinó Francisco Vicente junto con Abraham Esteve, el cual quedó inaugurado, además, con el texto del propio Vicente “La brevedad, invitación a la forma”. Pensemos, asimismo, en el estudio que Baquero Escudero (2011) ha dedicado al cuento. Es destacable que, frente a este, la novela corta haya sido objeto de menor atención en los estudios de los géneros narrativos. Hay aportaciones recientes y muy valiosas en este campo, como las de Pujante Segura (2019) –ella misma ha analizado (la escasez de) los estudios de la novela corta como género diferenciado del cuento y de la novela– y Velasco González (2020), quien además forma parte del Grupo de Investigación de la Universidad Autónoma de México dedicado a la novela corta y dirigido por Gustavo Jiménez Aguirre. Frente a este tipo de estudios, el campo investigador hispánico adolece de falta de trabajos sobre la colección de relatos cortos como modelo textual y su evolución histórica. Beltrán Almería (2021: 19) señala la tendencia de los relatos breves a reunirse, formando ciclos y acumulando peripecias. Por su parte, Christel Sola se plantea una serie de cuestiones que nos parecen

fundamentales: “¿Es cada relato una pequeña novela o una parte de la colección que lo engloba? ¿Tiene la colección en cuanto conjunto una identidad más allá de la mera yuxtaposición de los textos?” (2006: 90). Tanto el cuento como la novela corta son susceptibles de ser analizados de manera individual, pero si aparecen en un libro acompañados de otros textos narrativos breves, el análisis del conjunto se hace necesario. Son estos motivos suficientes para que en esta investigación doctoral efectuemos este tipo de análisis, atendiendo a la compilación de cuentos y novelas cortas.

Para el estudio de la novela corta barroca o cortesana debemos remitir a Colón Calderón (2001) y Hernández Valcárcel (2002), destacada estudiosa esta última también de la narrativa breve medieval, junto a Lacarra (1999). En el ámbito del estudio de la difusión del cuento decimonónico en prensa, es imprescindible la labor investigadora de Ezama Gil, pues no solo es especialista en las interrelaciones entre el cuento decimonónico y la prensa, sino que también, en sus obras, trata de desentrañar el modo de conformación de las recopilaciones y la estructura global en cuanto afecta a los textos reunidos. No solo atenderemos a este medio de difusión de los relatos en el siglo XIX, sino también a su recopilación posterior en volúmenes, práctica que llevaron a cabo escritores destacados como Clarín y Pardo Bazán. Sobre las formas recopilatorias del siglo XX, en el campo filológico francófono críticos como Langlet (2003) o Rivalanguégo y Nicoli (2014) han dedicado varios estudios al *recueil* y las colecciones, del mismo modo que en el campo filológico anglosajón hallamos aportaciones como la pionera de Ingram (1971) sobre los *short story cycles*. Tales modelos serán también analizados, junto a las colecciones, las recopilaciones y las antologías.

Asimismo, desde el campo del hispanismo puede afirmarse que el perfil de Ayala como recopilador de narrativa breve ha sido objeto de menor atención en la abundante bibliografía existente en torno a su obra, tal y como hemos comprobado en nuestro sostenido contacto con la Fundación Francisco Ayala. Tal falta de estudios constituye otra de nuestras principales motivaciones para la realización de esta tesis doctoral. Algunos de sus más destacados estudiosos son Richmond, Ellis, Irizarry, Hiriart o Baquero Goyanes. Las aportaciones de este último especialista en el ámbito de los géneros narrativos han cubierto tanto la obra novelesca de Ayala como su narrativa breve. Observamos que hay numerosos estudios ayalianos entre 1970 y 1990, coincidiendo con la vuelta del autor a España tras su exilio. Más recientemente, destacan artículos académicos como los de Candeloro (2020, 2023) o Pujante Segura (2018a) –quien también ha dedicado un capítulo al autor granadino en su estudio sobre la novela corta

contemporánea– y los últimos volúmenes editados en los Cuadernos de la Fundación Francisco Ayala, como *Un intelectual en tiempos sombríos. Francisco Ayala, entre la razón y las emociones (1929-1949)* de Krauel (2022). Entre los estudios ayalianos, existe un importante corpus crítico dedicado a las colecciones que conforman nuestro objeto de estudio; sin embargo, desde la crítica no se ha dedicado especial atención a las conexiones que muestran los relatos de Ayala reunidos en volúmenes, exceptuando, principalmente, las obras de Richmond (2018) y Paredes (2021a). Cabe mencionar que la obra de este último estudioso, *Del infierno al paraíso. En torno a El jardín de las delicias de Francisco Ayala*, es una recopilación de estudios del autor dedicados a esta obra ayaliana, como “El sentido de la estructura narrativa en Francisco Ayala: el relato breve”, publicado en *Francisco Ayala, teórico y crítico literario* (1992), o “Manierismo y Barroco en la obra de Francisco Ayala: en torno a la introducción a *El jardín de las delicias* de Emilio Orozco”, procedente del número 139 (año 1992) de la revista *Anthropos*.

Como estructura en la configuración de nuestra tesis hemos establecido una división en dos grandes capítulos, diferenciados y, a su vez, relacionados: en primer lugar, desde una perspectiva diacrónica o histórica, abordamos las principales aportaciones de las colecciones medievales previas al *Decamerón*, como *El conde Lucanor*, y el manejo o ausencia del marco tras la publicación de esta obra boccacciana por parte de los autores de compilaciones de los siglos XVI y XVII. Con ello, estudiaremos la creación de volúmenes de relatos breves como modelo textual cultivado por Boccaccio y continuado por Cervantes, para abordar su prolífico cultivo en el siglo XVII y su prolongación dieciochesca, hasta llegar a la gran eclosión narrativa del siglo XIX. Atenderemos, asimismo, a la pervivencia de los modelos boccacciano y cervantino en los libros de relatos de los siglos XVIII y XIX. Después nos centraremos en el siglo XX, época en la que el manejo y la publicación de este género en revistas literarias han sido destacados por críticos como Martínez Arnaldos (1974) o Casas (2007). Es en dicho siglo cuando surgirá, para algunos estudiosos, un nuevo modelo vinculado a la reunión de relatos, conocido como *short story cycle*, cuyos límites de separación con la denominada *composite novel* (véase Dunn y Morris, 1995) no siempre están claros. Como ya hemos mencionado anteriormente, también desde el ámbito francófono se defiende la existencia del *recueil* como modelo recopilatorio; en particular, nos basaremos en la clasificación que ofrece Langlet (2003) sobre sus distintos tipos. Dentro del ámbito hispanoamericano, atenderemos a las aportaciones de Mora (1993), Gomes (2000), Matelo (2010) y Sánchez Carbó (2012b). De los estudios españoles traeremos a colación las contribuciones de

Sobejano (1992), que ofreció una clasificación de los modos de disponer las formas narrativas breves –categorización de naturaleza similar a la que previamente elaboró Palomo (1976) para la novela cortesana–, Antonaya (2000b) y Noguero (2008).

En un segundo capítulo, situaremos a Ayala en su contexto (nacional y extranjero), atendiendo a los modos de publicación de su obra, sin dejar pasar por alto los problemas que tuvo esta con la censura franquista. Seguidamente, estudiaremos los prólogos del propio autor a sus volúmenes de relatos, en los que hace referencias explícitas a las formas de recopilar sus relatos cortos. Así, en sus célebres introducciones –un paratexto esencial en la construcción de algunas colecciones, como ya destacó Pabst (1972)– el autor aludía a cierto *modus operandi* a la hora de aunar esos relatos. Para hacer un estudio adecuado de los prólogos como paratexto, resulta imprescindible la obra *Seuils* de Genette, traducida al inglés como *Paratexts* (1997) y al español como *Umbrales* (2001). Cabe destacar que los prefacios ayalianos, junto a otros trabajos del autor de índole teórica, fueron reunidos en el volumen VII de las *Obras completas, Confrontaciones y otros escritos (1923-2006)*. Por último, tras haber elaborado un listado con todas las colecciones, las recopilaciones y las antologías de Ayala, en concreto analizaremos, desde un enfoque narrativo y genológico, las primeras, teniendo en cuenta los textos que reúnen tanto individual como conjuntamente. En las conclusiones, evidenciaremos la relación de las colecciones ayalianas con los distintos modelos de construcción tradicionales, para demostrar la originalidad de Ayala y determinar su propio modelo de composición. Con ello, quedará plasmado el enlace entre los dos capítulos que conforman esta tesis doctoral.

De este modo, partiremos de una triple vía de investigación: histórica, al situar el género en su tradición literaria y tener en cuenta los modos de publicación y edición de la obra ayaliana; teórica y genológica, al definir la colección como modelo textual y determinar su manejo por parte de Ayala; y crítica, al realizar un análisis de los propios textos literarios manejados. Además de incorporar las propias consideraciones teóricas ayalianas y las importantes contribuciones sobre los géneros narrativos de diferentes críticos, se tendrán en cuenta las ideas procedentes principalmente del campo filológico francés y anglosajón, con sus propuestas de modelos como el *recueil* y el *short story cycle*. En consecuencia, este proyecto de tesis propone el estudio de las colecciones de relatos cortos ayalianos a través de un análisis comparativo que examine los textos, necesariamente, desde el punto de vista de la historia de la edición y también desde un punto de vista tanto temático como estructural.

## **1. DESARROLLO HISTÓRICO DE LA COLECCIÓN DE RELATOS BREVES COMO MODELO TEXTUAL**

No podemos obviar que la práctica literaria de recopilar narrativa breve en un volumen unitario se ha dado de diversas formas a lo largo de la historia de la literatura hispánica escrita. Podemos destacar las colecciones medievales de *exempla*, las colecciones renacentistas con influencia italiana (y, en concreto, boccacciana), las colecciones barrocas enmarcadas o las antologías del siglo XX, entre otros modelos recopilatorios, como ya hemos señalado (Mendoza Vera, 2021: 315-316). A tal recorrido histórico por los diferentes modelos de compilación de narrativa breve dedicaremos atención en las siguientes páginas.

### **1.1 Las colecciones medievales**

La amplia tradición de la recopilación de relatos breves en la cultura europea tiene su origen en la Edad Media. Según el acuerdo de la crítica, como se verá, el principal punto de partida de esa tradición se remonta a la obra de Boccaccio, pero debemos tener en cuenta asimismo obras medievales hispánicas cercanas temporalmente que se establecen como modelo de diferentes formas de recopilación, como *Disciplina clericalis*, *Calila e Dimna*, *Sendebär* y *El conde Lucanor*. Desde una perspectiva diacrónica, hay que llamar la atención sobre la gran influencia que ejercieron las colecciones orientales en las hispánicas, pues en la Península el contacto entre musulmanes, cristianos y judíos hizo que se conocieran muy pronto materiales narrativos de tal origen.

#### ***1.1.1 La narrativa breve medieval***

En la obra de M.<sup>a</sup> Jesús Lacarra *Cuento y novela corta en España. Edad Media* (1999), que es uno de los referentes obligados en los estudios medievales del relato corto –junto a *Cuentística medieval en España: los orígenes* (1979)–, precedida por el estudio “Cuento y novela corta” del hispanista francés Maxime Chevalier, este ofrece una síntesis sobre el desarrollo de estos géneros a lo largo de la historia de la literatura, desde la Edad Media hasta el siglo XX, y hace especial hincapié en las diferencias entre el cuento y la novela corta de este último siglo. La autora, por su parte, edita y comenta textos medievales clasificables en lo que posteriormente se ha convenido en llamar cuentos,

procedentes de obras como *Calila e Dimna*, *Sendebâr*, *El conde Lucanor* o *Libro de buen amor*. Ambos estudiosos coinciden en destacar la variedad terminológica propia de la época medieval en la que los géneros literarios no estaban consolidados. Estaríamos cayendo en un anacronismo si consideráramos la narrativa breve medieval desde una perspectiva genérica contemporánea. El empeño, así, de trasladar y aplicar la terminología actual a formas medievales, e incluso el concepto de género literario, cuando ni existía o se borraba en la proliferación de formas narrativas breves y de términos para referirse a ellas, se muestra inadecuado, como afirma Pujante Segura (2014: 127), basándose en los postulados de García Berrio y Huerta Calvo (1992), quienes defienden una Poética Histórica para tratar la cuestión de los géneros literarios. En particular, sobre las cuestiones de los géneros medievales y el estudio de su evolución ha reflexionado Juan Paredes, quien aboga por la necesidad de concebir la historicidad de los géneros. Este estudioso (2004: 54) opta –siguiendo a Jauss y sus postulados desde la Estética de la Recepción (1970)– por una concepción de los géneros medievales no como clases en un sentido lógico-formal, sino como grupos históricos que, por tanto, van evolucionando o variando con el paso del tiempo. De hecho, Paredes (2004: 49) llega a plantearse si los autores de la Edad Media llegaron a tener conciencia de los géneros, porque las ideas teóricas acerca de los mismos que en los estudios contemporáneos se manejan pueden ser deducidas, en alguna medida, de la propia significación de los términos modernos. En cualquier caso, los vocablos sufren cambios y fluctuaciones en el período medieval, menos proclive que períodos posteriores a los tratados teóricos y/o genéricos para la literatura. También Alejandro Higashi (2003: 41-42) puso en el punto de mira la genología y la validez de las etiquetas de género para la literatura medieval, para acabar defendiendo, al igual que Paredes, la naturaleza histórica de los géneros y la ausencia de un sistema explícito de regulación de los géneros en la Edad Media.

La clasificación genérica que ofrece Lacarra sobre la narrativa breve del medievo (ejemplo antiguo, cuento folclórico y *exemplum* homilético) resulta muy significativa; no en vano, ha sido revisitada con frecuencia por los estudiosos, como Paredes (2004) o Baquero Escudero (2011). A propósito de Chevalier, que percibe dos grandes grupos que considera “formas embrionarias de narración”, los *exempla* cristianos y las colecciones orientales (1999: 9), Lacarra observa diferencias entre las colecciones occidentales y las orientales, sobre todo con respecto a los criterios de ordenación de ambas formas: “frente a las colecciones de ejemplos, leyendas hagiográficas o milagros ordenadas por criterios externos, con frecuencia alfabéticos, las obras orientales presentan un nivel de

subordinación muy distinto” (1999: 29). A los recopiladores hispánicos de cuentos<sup>1</sup> medievales –de origen oriental, en los casos más destacados– no les interesaba tanto la clasificación de los cuentos, sino su transmisión en una colección. Estas recopilaciones en ocasiones aparecían divididas en apartados en función de los temas tratados en los textos reunidos (Hernández Valcárcel, 1997: 15) y es en estos casos donde se puede apreciar un deseo de clasificación por parte del recopilador, si bien es cierto que desde el siglo XIII se optó mayoritariamente por el orden alfabético. Por ello, de la influencia de las colecciones orientales en Occidente a Lacarra le interesa no tanto el trasvase de historias como los modos de organización (1999: 28).

En esta “selva intrincada de géneros afines” (1999: 10), Chevalier habla de tres grandes caminos para el relato medieval: la fábula, el relato jocoso y el *exemplum*. Estos se corresponden con las tres grandes vías para la clasificación de la narrativa breve medieval que propone Lacarra: el ejemplo antiguo, el cuento folclórico y el *exemplum* homilético, respectivamente. Todos ellos oscilan entre la oralidad y la escritura, mientras el interés didáctico, en menor o mayor medida, respectivamente, les subyace. Además, algunas de estas piezas breves tienen en común el haber sido extraídas de su entramado y pasar al servicio de la Iglesia para sus fines didácticos, conformando recopilaciones destinadas a la predicación (Lacarra, 1999: 28). *Exemplum* homilético es el término (derivado de *homilía*) amplio y abarcador que utiliza Lacarra (1999: 29) para referirse específicamente a textos utilizados en las liturgias para transmitir una enseñanza religiosa, valiéndose del entretenimiento del contenido literario para captar la atención de los oyentes. Este tipo de narración es, tanto para Pabst (1972: 21) como para Paredes (2004: 35), un cuerpo independiente y ajeno del que la Iglesia se servía oficialmente como ayuda literaria que paulatinamente se fue desplazando de lo didáctico a lo ameno, como se observa en las primeras compilaciones. La Iglesia se convirtió en uno de los principales medios difusores de cuentos que se dedicaría con posterioridad, asimismo, a la recopilación de estos en ejemplarios. La inserción en un sermón, objetivo primero de un *exemplum*, se combinará con esta agrupación en ejemplarios y su reutilización en otras obras (Lacarra, 1999: 31).

Frente al *exemplum*, el cuento folclórico se presenta con unas características específicas y diferenciadas, pues se trata de un género inmerso en la oralidad y no en el

---

<sup>1</sup> Tengamos en cuenta que el término *cuento* convivía con otros conceptos asociados a la narrativa breve medieval, como *exemplum* o fábula; optamos a partir de ahora por su uso como término abarcador de estas piezas.



contexto culto propio de la liturgia. No obstante, la conexión entre estos géneros es clara para Lacarra: “hay que volver la vista hacia la Iglesia y hacia la gran popularidad alcanzada por el *exemplum* para poder reconocer en algunos de ellos los ecos del cuento folclórico” (1999: 34). Se trataba de cuentos populares, de contenido cómico y en algunos casos obscuro. Según esta estudiosa (1999: 38-39), el género fabulístico era uno de los principales referentes para la narrativa breve medieval, gracias a que la difusión de tal corpus estaba favorecida sobre todo por la utilización de las fábulas en la enseñanza del latín; es *Romulus* una de las colecciones medievales que traduce y prosifica fábulas, en este caso procedentes de Fedro. Para ella, el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita es un claro ejemplo de obra que inserta fábulas entre sus cuentos, pues veinticinco de los treinta y tres relatos responden a la caracterización propia de la fábula. Sin embargo, aduce, no será hasta el siglo XV cuando aparezca un *corpus* fabulístico en lengua castellana, del que se establece como obra más antigua *Ysopete ystoriado*, cuya primera edición impresa data de 1482, que reúne fábulas de Esopo (traducidas por Fedro), Babrio y Aviano, junto a cuentos de Pedro Alfonso –autor de la *Disciplina clericalis*– y facecias del *Liber facetarium* de Poggio Bracciolini. Es la coincidencia en la intención didáctica compartida por el *exemplum* y la fábula la que los hace convivir en colecciones (Hernández Valcárcel, 1997: 13), de las que podemos destacar, por tanto, su carácter heterogéneo y flexible.

Cabe tener en cuenta que la finalidad cómica no era la predominante en los relatos breves medievales hispánicos, pues solían estar al servicio de un sermón o lección, de carácter ético-religioso porque lo que primaba era la enseñanza útil. Se entiende entonces que Hernández Valcárcel (1997: 15) afirme que la inmensa mayoría de colecciones medievales tuviera una declarada finalidad didáctico-moral, y es este objetivo uno de los elementos que puede proporcionar cierta unidad a la obra recopiladora. No obstante, algunos cuentos hispánicos del medievo sí que conectan con la tradición cómica, como algunos del *Libro de buen amor*. A partir de la segunda mitad del siglo XV se produce la convivencia entre estos dos universos culturales: la ejemplaridad medieval y algunas formas narrativas ya desprovistas de esa utilidad, que conducirán a que el placer de contar vaya ganando paulatinamente terreno al didactismo (Lacarra, 1999: 41). De hecho, en la pretendida tradición ejemplar de la literatura española ve Pabst (1972: 188-189) una prueba más de la antinomia entre la teoría y la praxis literaria, una suerte de “topos” o coartada funcional en el marco, usada en muchas ocasiones por los autores para encubrir el contenido licencioso de sus obras: “se gustaba de ocultar el esparcimiento tras de una

fachada moralizante o didáctica, o se estaba obligado a hacerlo” (1972: 26-27). Este mecanismo se observará también, y de manera muy acusada, en el prólogo de Cervantes a sus *Novelas ejemplares*. Pabst, que centra su foco de atención en el origen medieval de la novela corta –del mismo modo que Krömer (1979) establece paralelismos entre la *novella* y las formas narrativas breves medievales–, entiende que tal obligación responde al siguiente motivo:

Si en toda la Edad Media cristiana fueron decisivos para el enjuiciamiento y aceptación de una obra no los criterios de cristiano o pagano, sino los de edificante o moralmente dañino, si la mitología, las fábulas de los héroes antiguos y la literatura erótica tuvieron que ser rechazadas de acuerdo con este punto de vista, resulta comprensible sin más por qué las novelas cortas, tanto eróticas como provenientes del mito y de la fábula antigua procuraban envolverse en el ropaje de la enseñanza ejemplar y moralizante (1972: 41).

### ***1.1.2 Las formas de engarce en las colecciones medievales***

Para Lacarra (1999: 40) los tres grandes cuentistas medievales –todos del siglo XIV– son don Juan Manuel, el anónimo autor del *Libro del caballero Zifar* y el Arcipreste de Hita, pues recurren en sus obras a motivos y argumentos antiguos, pero su maestría a la hora de contar les hace superar los moldes rígidos de tales formas. Para Baquero Escudero (2011: 20) es muy significativo que Lacarra destaque de la ingente tradición hispánica medieval *El conde Lucanor*, el *Libro de buen amor* y *El libro del caballero Zifar* como las tres obras más importantes que incluyen cuentos, cuando únicamente la primera –y solo una de sus partes– es una recopilación de narrativa breve. En la última obra nombrada, el considerado primer libro de caballerías, hay cuentos presentados como tales por el narrador o los personajes. No es entonces *El caballero Zifar* únicamente el primer libro de caballerías, sino que también se establece como el origen de la novela con relatos intercalados dentro de nuestra tradición literaria, que halla ejemplos tan significativos fuera de los límites de la Edad Media en obras como el *Quijote* (Hernández Valcárcel, 1997: 21). El hecho de alojar relatos breves en la estructura de una obra englobadora responde en la literatura medieval a la función de proporcionar enseñanzas por medio de esos textos que pueden ser entendidos como ejemplos lúdicos. Para esta autora, las obras con relatos intercalados pueden ser “fruto de la ampliación y el desarrollo

de aquel marco esquemático de las colecciones de cuentos” (1997: 20).

En *El caballero Zifar* también hay cuentos que no se enuncian como tales por el narrador o algún personaje, sino que forman parte de la propia trama novelesca. Baquero Escudero (2011) utiliza el concepto *cuento diluido* para referirse a este tipo de cuentos cuya inserción no es evidente, pues se imbrican dentro de la historia narrada, *diluyéndose* en ella. En tales situaciones el cuento aparece como un episodio vivido por los personajes, carente, por tanto, de cualquier marca que apunte a su origen (Baquero Escudero, 2011: 20-21). Solamente se identificarán estas situaciones como cuentos si el lector los reconoce como tal; en tales casos dicha identificación resulta especialmente compleja, porque solo un lector avezado, previo conocedor de ellos, será capaz de percibir su presencia. Pese a la complejidad de esta técnica, este modo de insertar cuentos será muy frecuente en la tradición literaria posterior, como señala Baquero Escudero (2011: 21) al mencionar que aparecerá, por ejemplo, en *Tirant lo Blanc*, libro de caballerías del siglo XV.

Como vemos, los cuentos en la literatura medieval no solo se agrupaban en libros recopilatorios o colecciones cuentísticas, sino que se insertaban en obras de diversa naturaleza. Esta cuestión afecta al cuento por su propia naturaleza breve, la cual le impide la autonomía al género y, por ello, puede aparecer en cualquier contexto, incluso no literario. En todo caso,

el cuento medieval se encuentra siempre integrado en una unidad superior que le da sentido, como medio de instrucción, mediante el sistema de preguntas y respuestas, entretenimiento, durante el transcurso de un viaje, la epidemia de peste florentina, etc., impedimento o retraso de una acción o incluso, en su caso más extremo, artificio para escapar de la muerte (Paredes, 2004: 10).

Paredes está haciendo alusión a destacadas colecciones medievales: *Disciplina clericalis*, *El conde Lucanor*, *Los cuentos de Canterbury*, *Decamerón*, *Sendebär* y *Las mil y una noches*, entre otras.

Anteriormente, Shklovski también reflexionó acerca de los distintos modos de inserción de la narrativa breve en obras mayores. Este crítico formalista ruso, siguiendo la idea propuesta en 1925 por Tomachevski (1982: 256) acerca de la aparición temprana de la tendencia de reunir relatos en lo que él denomina ciclos –término que, por otra parte, alude a una práctica literaria del siglo XX que más adelante analizaremos–, destaca algunos procedimientos de composición, como aquel que se realiza por “enhebrado”:

En este caso un conjunto de *nouvelles*<sup>2</sup>, cada una de las cuales forma un todo, se suceden y reúnen por un personaje común. Pueden establecerse inicialmente dos tipos de enhebrado. En el primero el protagonista tiene un papel neutro: son las aventuras las que lo persiguen: él no las busca. [...] Otras composiciones tratan de ligar la acción y el agente y motivar así las aventuras (1978: 144-145).

Es este para Shklovski (1978: 146) un procedimiento que ayuda a la integración de relatos en el género novelesco y aduce el *Quijote* como ejemplo ilustrativo de tal técnica.

Es muy destacable en el ámbito de la escritura la presencia de un recurso compositivo procedente de la literatura islámica que implica la organización de los distintos cuentos conforme a un principio unificador, lo que se conoce en el ámbito de la teoría narrativa como *marco*. André Jolles (1972: 170) utiliza una metáfora para ilustrar las narraciones enmarcadas: un “océano” de narraciones enlazadas. En otro de sus trabajos, Lacarra define la narración enmarcada como:

Un conjunto compuesto de dos partes distintas pero unidas entre sí. La historia principal se ve interrumpida en su desarrollo por la inserción de relatos contados por los personajes de la narración inicial. Esta última engloba a las anteriores como un marco encierra una pintura (1979: 50-51).

La organización de colecciones de cuentos suele acudir a ese recurso, de manera que los cuentos no aparecen uno junto al otro, sino incluidos en una situación común a todos ellos, que funciona como un “argumento-eje” o “trama-pretexito” (Hernández Valcárcel, 1997: 19). También Shklovski había reflexionado acerca de este procedimiento, argumentando que este procede de la tradición escrita, pues no se puede transmitir oralmente debido a su complejidad: “estos procedimientos aparecen exclusivamente en libros: la extensión del texto no permite a la tradición oral hilvanar las partes con ayuda de tales medios. El vínculo es tan formal que sólo el lector puede percibirlo” (1978: 142). En Europa destaca para este mismo autor la aparición de “colecciones de *nouvelles* presentadas como un todo y ligadas por otra que le sirve de marco” (*ibidem*). En la estructura del marco, muy común en la tradición recopilatoria, se da un conjunto narrativo compuesto por dos partes distintas pero unidas, cuya forma más perfecta es aquella que consigue una total imbricación entre ambas, de manera que el

---

<sup>2</sup> Este término no aparece en español en la traducción española del francés, procedente a su vez del ruso.

marco mediatice la elección de ejemplos y estos a su vez influyan en el desarrollo de este, como veremos que ocurre en el *Sendebär* (Baquero Escudero, 2011: 14-15).

El relato de los cuentos para impedir una acción y el diálogo entre un maestro y su discípulo al que adoctrina a través de ejemplos constituyeron las tramas marco más habituales en esta época. De hecho, según la función de los cuentos, la relación entre estos y el marco puede dar lugar a tres situaciones. Principalmente, puede primar el objetivo de convencer y ganar tiempo para que una situación no se dé, responder a las preguntas de un discípulo para demostrar los conocimientos o, también, entretener (Hernández Valcárcel, 1997: 19). En cualquier caso, y especialmente a raíz del *Decamerón*, se establecerá una ostensible diferencia en el manejo del marco en la evolución de la narrativa breve europea (Baquero Escudero, 2011: 16). Desde entonces, por lo general, cuando los cuentos aparezcan reunidos dentro de un marco, este último surgirá casi como mero pretexto para conectar las diversas historias. Las tradicionales situaciones de la reunión de personajes o del viaje se establecerán, entonces, como las manejadas con mayor frecuencia.

Relacionada con el procedimiento del marco se encuentra la denominada *estructura en abismo* o *estructura de cajas chinas*, que consiste en la inclusión de un cuento en otro cuento que está subordinado al marco, convirtiéndose así los relatos enmarcados en marco de los cuentos que albergan. Hernández Valcárcel (1997: 30) se vale de la metáfora recurrente de las muñecas rusas para ilustrar esta técnica: las cajas chinas, como estas, incluyen en su interior una serie de cajas más pequeñas, colocadas una dentro de otra. La complejidad que puede llegar a alcanzar este procedimiento la ha tratado también esta estudiosa en los siguientes términos:

Uno o varios de los cuentos insertos presentan a un personaje que, al hilo de la conversación, ilustra su afirmación con otro relato que interrumpe la narración del cuento; y en esta última historia puede aparecer otro personaje que haga exactamente lo mismo que aquél que está narrando su historia, es decir, contar a su vez otro cuento. Se produce así una estructura en abismo donde cada nivel se interrumpe para dar paso a otro que se ve a su vez interrumpido por el siguiente nivel y donde cada narrador desarrolla un personaje que puede convertirse a su vez en narrador: al terminar de leer el último de los relatos insertos es necesario volver al anterior para poder conocer su desenlace, y esta misma operación debe repetirse hasta llegar al primer nivel, que abrirá un nuevo ciclo de relatos; el desenlace del primer nivel se retrasa hasta que hemos leído el último de los cuentos intercalados y cierra la colección enmarcándola. [...] No siempre la estructura de

relato-marco se presenta completa, porque en ocasiones la historia que da unidad a los cuentos carece de final y no concluye tras éstos; no cabe entonces hablar de estructura-marco sino más bien de relato-preámbulo (1997: 30-31).

A tales niveles de complejidad llega la técnica de las cajas chinas en el *Calila e Dimna*. Este tipo de técnica reclama un lector partícipe que recuerde aquellos relatos que han quedado interrumpidos con la inclusión de otros en el nivel metadieético o hipodieético, en términos genettianos (1972). Este es el motivo que explica para Lacarra que este procedimiento sea poco frecuente en las colecciones medievales, pues es un sistema que implica “una complicación o una deturpación de la «novela-marco», ya que requiere una gran habilidad narrativa para desarrollarlo” (1979: 61).

Frente a las colecciones enmarcadas, Hernández Valcárcel (1997) distingue dos tipos: las que carecen de marco y las que reúnen cuentos por acumulación. Las primeras, pese a la ausencia de un marco, poseen un encuadre de carácter didáctico, que se convierte en objetivo principal de la obra, por lo que los cuentos reunidos siguen cumpliendo una función ejemplificadora, siendo así la intención didáctica el elemento que tienen los relatos en común. Las segundas no necesariamente optan por una clasificación temática y se corresponden, aunque no exclusivamente, con las colecciones de milagros, como *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo o *Cantigas de Santa María* de Alfonso X. La presentación de los milagros puede dar lugar a dos tipos de obras: las colecciones que reúnen milagros por yuxtaposición o las vidas de santos donde los milagros aparecen como sucesos ocurridos a los protagonistas (Hernández Valcárcel, 1997: 54).

En definitiva, durante la época medieval la presencia del cuento escrito en nuestra historia literaria aparece asociada siempre a una situación de subordinación en una estructura englobadora, de manera que o bien lo vemos compartir espacio con otros textos de su misma naturaleza en esos ejemplarios o colecciones, o bien lo detectamos en contextos de muy diversa condición (Baquero Escudero, 2011: 22). Dada la brevedad del cuento, se entiende que casi nunca llegue a los lectores de forma aislada. De hecho, en la Edad Media, el cuento se presenta como un género que requiere la presencia de un recurso que lo agrupe con otros para potenciar así su función adoctrinadora, por lo que la integración en una estructura superior será una de sus características principales (Hernández Valcárcel, 1997: 18).

### **1.1.3 Principales colecciones medievales hispánicas: *Disciplina clericalis*, *Calila e Dimna*, *Sendeban* y *El conde Lucanor***

Nuestro foco de atención se sitúa ahora en las principales obras recopilatorias medievales, cuyo modo de reunión de los textos tendremos en cuenta. Dicho corpus de colecciones medievales tiene en común la utilización de la estructura marco, excepto la *Disciplina clericalis*, que presenta unas características específicas en este sentido. Esta, que data del siglo XII, se puede considerar la primera de las colecciones medievales hispánicas y supone un botón de muestra de la convivencia en la España medieval de las culturas cristiana, judía y musulmana, pues su autor, Pedro Alfonso, es un judío converso que escribe en latín cuentos de origen oriental, motivo por el que consigue una extraordinaria difusión en Europa, como destaca Hernández Valcárcel (1997: 26). Este autor, según Lacarra (2009: 10), tenía a su alcance distintos modelos, dado que en la España medieval ya circulaban algunas colecciones de cuentos, como *Calila e Dimna*, *Sendeban* o *Barlaam y Josafat*, si bien las dos primeras no fueron traducidas al castellano hasta el siglo XIII. Además de estas colecciones orientales, es de obligada mención *Las mil y una noches*; Lacarra (2019: 109) insiste en que la influencia que dejaron estas colecciones en la literatura hispánica no se reduce a las historias, sino que proporcionaron sobre todo modelos de narración y de inserción de relatos en una estructura superior.

Baquero Escudero (2011: 17) señala que Pedro Alfonso en la *Disciplina clericalis* utiliza no el marco como método compositivo, sino un recurso propio del didactismo: la estructura dialogada a través de la conversación entre dos parejas, la de un padre y un hijo y la del maestro y su discípulo. Esta situación dialogada no deja de ser, por tanto, esporádica y no puede hablarse del mantenimiento de un principio de cohesión constituido por este tipo de diálogo en esta obra. Es cierto que el recurso del diálogo permite la inclusión de los cuentos, pero este marco rudimentario lo utiliza Pedro Alfonso como un encuadre didáctico (Hernández Valcárcel, 1997: 17) y este no llega a conformar un marco de las características de los que aparecen en obras como el *Sendeban* o *El conde Lucanor*, sino que se trata de una estructura dialogante en la que los personajes apenas nombrados únicamente cumplen la función de contar historias, introducidas en estilo directo, por lo que no podemos hablar de una trama-marco a la que estas interrumpen o en la que se introduzcan. Lacarra concluye que Pedro Alfonso optó por esta mínima estructura dialogada en lugar del marco “para buscar otros sistemas más libres, situándose así más cerca de los textos religiosos bíblicos y talmúdicos” (1980: 26), aunque en la

*Disciplina* haya dos ocasiones en que Pedro Alfonso recurre a la estructura de la caja china. A pesar de que los cuentos están distribuidos de forma sucesiva, con independencia temática y estructural de los relatos próximos, los cuentos que reúne la *Disciplina* se dejan agrupar en epígrafes temáticos (la hipocresía, la mujer, etc.). En concreto, Lacarra destaca los siguientes: “vicios y virtudes humanas”, “relación del hombre con sus semejantes: las mujeres, los vecinos y el rey” y “relación con Dios. Inestabilidad de los valores temporales” (1980: 29). Además, en determinadas ocasiones sí se observa una suerte de engarce temático entre algunos relatos, como en los cuentos del medio amigo y del amigo íntegro (Hernández Valcárcel, 1997: 28).

En esta obra predominan los personajes humanos, frente a los animales propios de la fábula, y la temática es realista en términos generales. Del prólogo que Pedro Alfonso colocó al inicio de esta obra llama la atención de Pabst (1972: 186) la moralidad e intención didáctica defendidas, cuya presencia no destaca en algunos de los ejemplos; tal incongruencia es para este estudioso no un rasgo distintivo de esta obra, sino una constante en la tradición literaria. No obstante, Lacarra (2009: 6) define la *Disciplina clericalis* como una miscelánea de cuentos y sentencias en la que subyace la intención de facilitar la memorización de las enseñanzas que ofrecen las historias amenas. Tal voluntad didáctica aparece desde el propio título de la obra, elemento paratextual que también nos indica el público al que está dirigida: los clérigos, que en la Edad Media eran aquellos letrados con estudios escolásticos (sabios en general), sin necesidad de estar adscritos al ámbito eclesiástico (Hernández Valcárcel, 1997: 26).

En cuanto a la proyección de esta obra en la literatura posterior, la pervivencia de algunos de sus cuentos es extraordinaria en ciertos casos para Hernández Valcárcel (1997); es muy destacable el cuadro que ha elaborado esta autora sobre la presencia de los cuentos de la *Disciplina clericalis* en otras obras europeas<sup>3</sup>. Ella llama la atención sobre el caso del tradicional relato del amigo íntegro, que ocupa el segundo lugar en esta colección. Avalle-Arce (2002) llama la atención sobre la versión de este relato que aparece en la *Disciplina clericalis*, pues fue Pedro Alfonso quien introdujo el tema de los dos amigos en España y a partir de ahí se expandió por Europa. Asimismo, se detiene en la versión que ofrece Boccaccio en el *Decamerón* (X, 8), protagonizada por Tito y Gisippo y con un nuevo sentido al desaparecer el carácter ejemplar y primar la finalidad puramente artística –rasgo que caracteriza a todo el *Decamerón*, por otra parte–, y en las

---

<sup>3</sup> Este se encuentra disponible en su página web (2020).



de Cervantes, que aparecen en la *Galatea*, con la historia de Timbrio y Silerio, y en *El curioso impertinente*, con el triángulo amoroso entre Anselmo, Camila y Lotario. No se detendrá el estudioso en analizar la historia de Fernando, Cardenio y Luscinda, en la que también se hallan ecos de este relato. Por ejemplo, será *El rapto* de Ayala deudora de dicha novela corta cervantina y, a su vez, de esta tradición que se remonta a la *Disciplina clericalis*. De hecho, el ensayo en que Ayala analiza el comportamiento de Anselmo se titula significativamente “Los dos amigos”. En este texto, Ayala (2007a), al mencionar las diversas fuentes a las que acudió Cervantes para la elaboración de *El curioso impertinente*, pone de relieve la importancia de la colección de Pedro Alfonso para la difusión de esta historia tradicional sobre la amistad heroica.

Junto a la *Disciplina clericalis* y otras recopilaciones de ejemplos, relativas al ámbito cristiano, destacan en el siglo XIII las traducciones al castellano de las colecciones orientales *Calila e Dimna* (título que se le suele asignar a esta traducción del *Kalila wa Dimna*) y *Sendebar*, de 1251 y 1253, respectivamente. Las traducciones de estas obras orientales a lengua romance se realizaron por orden de Alfonso X y el infante don Fadrique (Lacarra, 1996: 18-19). *Calila e Dimna* procede, específicamente, de una primitiva colección de cuentos de la India: el *Panchatantra*, fechada en torno al siglo II a. C., aunque no se reduce a una adaptación de esta obra, sino que es una compilación de cuentos indios que va ampliándose (Lacarra, 2019: 105). Posee el *Calila* un marco dialogado en el que un filósofo responde con cuentos a las preguntas de un rey. A lo largo de esta colección aparecen personajes que cumplen únicamente la función de narrar, lo cual es propio de las colecciones enmarcadas. De hecho, el rey y el filósofo son, asimismo, personajes funcionales, sin caracterización más allá del diálogo que establecen entre ellos como mecanismo para incluir las historias (Cacho Blecua y Lacarra, 1984: 32). No obstante, el *Calila* presenta una estructura tan compleja, con el uso de la técnica de las cajas chinas, que merece ser calificada como la estructuralmente más complicada de las colecciones medievales. Así la define Hernández Valcárcel (1997: 30), quien además ha elaborado una serie de representaciones gráficas sobre la organización de los cuentos en esta colección para ilustrar así su tesis (1997: 32-34). Para Cacho Blecua y Lacarra (1984), sin embargo, el empleo de esta técnica no llega a los niveles de complejidad de *Las mil y una noches*. Dicha práctica da lugar también a una estructura en abismo de las voces narrativas, pues el marco y los relatos enmarcados poseen un narrador cada uno, siempre omnisciente y con intención didáctica. Además, se busca la similitud entre la

situación que se está desarrollando en el marco y las situaciones que tendrán lugar en los relatos insertados, pero sin llegar a interferirse, como ocurrirá en el *Sendebär*.

Además de esta estructura compleja, también en esta obra aparece la técnica del “ensartado” o “enhebrado”, procedimiento de composición destacable para Shklovski (1978), como ya señalamos. En el *Calila* aparecen personajes que funcionan como hilo conductor a través del cual se van insertando nuevos cuentos ya no subordinados a un marco, sino de forma yuxtapuesta o acumulativa. Hernández Valcárcel establece una importante diferencia entre los cuentos insertos por yuxtaposición o acumulación en el *Calila*: “en el primer caso el personaje que los unifica presencia varias historias diferentes que no le conciernen directamente salvo en cuanto le enseñan a comprender el mundo; en el segundo, el personaje protagoniza una serie de aventuras en un único relato con diversos episodios” (1997: 35).

El *Sendebär* o *Libro de los engaños e asayamientos de las mujeres* es una colección de cuentos más reducida que el *Calila* y mucho más simple estructuralmente al incluir solo un marco y no desarrollar, por tanto, la estructura en abismo. Si bien es cierto que ese único marco está más elaborado narrativamente, desarrolla la historia de un rey cuya esposa intenta tramar su muerte persuadiendo a su hijastro para casarse con ella. Como este se niega, la mujer lo calumnia y los privados del rey defenderán a su hijo ante su acusación. Se producirá entonces la alternancia de los cuentos narrados por los privados y por la esposa del rey, de modo que estos relatos enmarcados quedan enteramente relegados a las intenciones de los narradores. En este sentido, el marco influye en los relatos y estos, a su vez, en la historia desarrollada en el marco, pues el rey deberá tomar una decisión en función de lo que la madrastra y los privados van narrando. Esta influencia bidireccional que produce una imbricación acusada entre marco y relatos insertos no es frecuente en las colecciones medievales. Será muy destacable, por ejemplo, en una colección del siglo XVII: *Desengaños amorosos*, de María de Zayas. No en vano para Lacarra (1996: 22) el *Sendebär* se erige como ejemplo perfecto para comprobar el funcionamiento de una narración enmarcada. A pesar de que los narradores de los cuentos pretenden modificar la acción principal del marco, únicamente consiguen que el rey vaya oscilando en su decisión, que no tomará hasta el final, después de haberse narrado el último cuento, que determina el desenlace y el castigo a la madrastra.

El tiempo diegético del marco ocupa una semana en la que cada día la madrastra narra un cuento y uno de los siete privados narra otros dos. Se conforma así un total de veintiún cuentos, además de los cinco últimos, añadidos en el octavo día, que narrará el

infante. La madrastra tiene prisa porque en siete días hablará este y la acusará, mientras que los privados pretenden retardar la ejecución del infante hasta que este pueda hablar. En esta función de los cuentos vinculada con el tiempo del marco encuentran Lacarra (1996) y Hernández Valcárcel (1997) un símil con *Las mil y una noches*, obra en la que Sherezade narra cuentos para ganar tiempo y postergar su muerte. La diferencia entre estas obras radica para Hernández Valcárcel en que en el *Sendebār* priman los contenidos didácticos, mientras que en *Las mil y una noches* lo harán los procedimientos estructurales (1997: 45-46). La estructura formal no deja de estar muy cuidada, en conformidad con los temas desarrollados: se producen unos pies temáticos forzados que giran en torno a las ideas de la mujer y de la sabiduría, siendo “el saber, la corte y la misoginia” los tres ejes temáticos de la colección según Lacarra (1996: 48).

Frente al *Calila e Dimna* y el *Sendebār*, colecciones orientales traducidas al castellano, Hernández Valcárcel destaca la obra *Libro de los castigos e documentos del rey don Sancho el Bravo*, una recopilación también del siglo XIII pero cuya lengua de escritura original es el castellano. Su deuda con las colecciones orientales se reduce a la intención de educar a príncipes, pues esta obra fue concebida para la educación del futuro rey Fernando IV. Prevalece así la intención didáctica de dar consejos a un receptor real y el marco carece de carácter ficticio, por lo que es una obra más primitiva y rudimentaria que el *Calila* y el *Sendebār* (Hernández Valcárcel, 1997: 51). No será hasta el siglo XIV cuando aparezca una colección de cuentos en castellano de estimable calidad literaria: se trata de *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel, sobrino de Alfonso X. La elección de esta lengua romance, frente al latín, muestra la conciencia de don Juan Manuel en cuanto a la validez del castellano frente al latín como lengua de transmisión de cultura, tal y como ha destacado Sotelo (1977: 42) en su prólogo a la edición de esta obra.

*El conde Lucanor* posee dos prólogos y está dividido en cinco partes; la primera de ellas es la única que se puede calificar de colección de relatos enmarcados, pues las demás reúnen proverbios y aforismos. Por ello, Sotelo (1977: 46) afirma que esta parte en ocasiones le ha usurpado el título a la obra completa. El marco posee una estructura dialógica, pues el conde Lucanor le pide consejo a Patronio, quien le responde relatando cuentos con moraleja. Este tipo de marco dialogado recuerda al del *Calila e Dimna*, si bien en comparación con esta obra se produce una simplificación del marco, con la ausencia de la estructura en abismo y la utilización de un único narrador de los relatos enmarcados. Biglieri (1989), partiendo de un concepto semiótico de *mise en abyme*, analiza cómo se da esta en el ejemplo II de *El conde Lucanor*. Así, “las estructuras en

abismo que encontrábamos en el *Calila* se convierten en una estructura lineal de inclusión de cuentos, donde predomina la yuxtaposición” (Hernández Valcárcel, 1997: 61). También Cacho Blecua y Lacarra (1984: 35) relacionan la obra de don Juan Manuel con el *Calila* al señalar que en *El conde Lucanor* se produce la eliminación de la complejidad estructural de esta colección oriental al reducir las intervenciones de Patronio a una unidad narrativa, si bien este y el conde Lucanor configuran su historia y su carácter a lo largo de la narración, y en este sentido sí se da una mayor complejidad de caracteres.

Efectivamente, los protagonistas del marco de *El conde Lucanor* están mucho más perfilados psicológicamente que los del *Calila* y el resto de las colecciones medievales, por lo que distan mucho de ser personajes tipo con la única función de narrar o preguntar (Baquero Escudero, 2011: 19-20). Aun así, el marco de *El conde Lucanor* no llega a adquirir la autonomía estética ni el carácter narrativo que caracterizan el marco del *Sendebar* (Sotelo, 1977: 48). En cualquier caso, el marco en esta obra de don Juan Manuel, lejos de ser marginal o un mero elemento periférico, adquiere una significación nuclear, pues constituye la condición, posibilidad y fundamento de la narración (Biglieri, 1989: 106).

Don Juan Manuel aún en su obra una serie de características que la hacen única en el entramado de colecciones medievales. En primer lugar, las coordenadas espaciotemporales adquieren gran precisión gracias al mayor detallismo presentativo. Frente a los animales, abundan los personajes humanos, que adquieren rasgos psicológicos y, en algunos casos, identidad propia, pues don Juan Manuel hace desfilar por su obra a personajes históricos. Algunos de los personajes reaparecerán en diferentes cuentos de la obra, lo cual convierte al autor en precursor del uso de esta técnica de la reutilización de personajes, tan presente en la tradición literaria posterior. De hecho, en relación con esta técnica Baquero Escudero (2011: 20) recuerda la aparición en el siglo XX de ciclos de cuentos engarzados en torno a un personaje y señala que con la aparición de un mismo personaje en diferentes cuentos se consigue no solo la mayor consistencia humana de estos, sino también –y esto es lo más importante en relación con la estructura de la obra– que los distintos relatos aparezcan conectados. La dualidad perspectivística derivada del diálogo entre Patronio y Lucanor que atraviesa esta obra y los efectos que produce, sobre todo en el plano moral, de intenciones y conductas, frente a los juegos de apariencia desarrollados en algunos ejemplos enmarcados, es un elemento relevante para Baquero Goyanes (1982), quien entiende que este tipo de perspectivismo imprime a *El*

*conde Lucanor* un carácter coherente y compacto que hace a la obra diferente a otras colecciones de la época e incluso posteriores.

Por último, aunque el origen de algunos cuentos enmarcados se pueda hallar en crónicas o cuentos folclóricos, don Juan Manuel llevaría a cabo un proceso de actualización y personalización:

Don Juan Manuel asimila, combina y transforma con plena conciencia artística un material narrativo ya existente; varía la construcción, insiste en los detalles y situaciones que sirven a su propósito, gradúa los elementos de la intriga, varía la relación de las diferentes partes, los actualiza incrustando en ellos observaciones de la realidad contemporánea y, sobre todo, humaniza a los personajes y confiere atmósfera novelesca (Sotelo, 1977: 53).

Don Juan Manuel estaba inmerso en la tradición del *exemplum*, de la que se llegó a convertir en el máximo exponente, pero inició un camino hacia nuevas formas narrativas (Sotelo, 1977: 38-39). Por ello, para Chevalier (1999: 10) algunos de los textos que don Juan Manuel incluyó en *El conde Lucanor* se clasifican ya no como ejemplos, sino como cuentos, en especial la burla urdida por los tejedores del paño maravilloso o la historia de don Yllán, el maestro de Toledo<sup>4</sup>. Se puede afirmar, entonces, que la obra de don Juan Manuel supuso un punto de inflexión para la tradición de la narrativa breve. Manifestó don Juan Manuel, además, conciencia de narrador, pues en toda su obra literaria muestra preocupación formal y un manejo pensado de los recursos estilísticos. Entendemos, así, que Sotelo lo considere “el más grande prosista del siglo XIV” y que *El conde Lucanor* se erija como “la cumbre máxima de su progresivo perfeccionamiento como narrador” (1977: 24). Su postura como escritor consciente y preocupado por su obra literaria está en consonancia con la de Boccaccio: ambos asumen que están creando un género nuevo o, al menos, una obra de carácter literario. Sin embargo, a diferencia del *Decamerón*, en la obra de don Juan Manuel aún sigue primando la intención didáctica, como aduce Krömer (1979: 36). Es innegable que los intereses de Boccaccio serán muy distintos, pero no debemos olvidar que don Juan Manuel, igual que este autor en Italia y Geoffrey

---

<sup>4</sup> Las obras literarias en que pervive el ejemplo XI de *El conde Lucanor*, o más bien la combinación empleada de la dualidad temporal y el tipo de focalización –lo que Baquero Goyanes denomina “perspectivismo temporal” (1982: 50)– son numerosas. *Morsamor* de Juan Valera, “El pobre pescador”, que se halla en *Españoles en París* de Azorín, “El milagro secreto” y “El brujo postergado”, pertenecientes a *Ficciones* e *Historia universal de la infamia* de Jorge Luis Borges, “Un suceso en el puente sobre el río Owl”, cuento que pertenece a la colección *Cuentos de soldados y civiles* de Ambrose Bierce o “El día de los dones”, cuento incluido en *El experimento Wolberg* de Manuel Moyano son algunos de los ejemplos más destacables.

Chaucer en Inglaterra con *Los cuentos de Canterbury*, recogió la tradición cuentística anterior y la llevó a su más alta cumbre (Chicote, 2003).

#### ***1.1.4. Decamerón de Boccaccio, hito de las colecciones enmarcadas***

El *Decamerón* de Boccaccio es un innegable punto de inflexión en la historia de la narrativa breve. Como don Juan Manuel, el autor florentino demuestra una conciencia artística, una autoimagen de escritor que vemos sobre todo reflejada en la conclusión que da cierre a esta obra: “he conseguido llevar a término perfectamente lo que al principio de la presente obra prometí que iba a hacer [...], hay que dar reposo a la pluma y a la cansada mano” (2016: 1141). Sin embargo, no se muestra consciente de estar creando un género nuevo, como se ha defendido desde el ámbito de la crítica. Resulta significativo que para referirse a las narraciones enmarcadas del *Decamerón* Boccaccio hable de “cien cuentos<sup>5</sup> o fábulas, o parábolas o historias como queramos llamarlas” (2016: 108), con lo que demuestra una acusada indeterminación terminológica, en lugar de ofrecer una denominación específica a sus novedosos relatos. Estos reciben tal calificativo –como también será novedosa la estructura del marco que los alberga– en comparación con las colecciones medievales anteriores al siglo XIV por numerosos motivos. En primer lugar, destacan las reflexiones metaliterarias que aparecen en el *Decamerón*, principalmente en el proemio, la conclusión y la introducción a la Jornada IV. Como ya hemos mencionado, en la conclusión Boccaccio alude a su proceso de escritura, ya finalizado, y se dirige a las mujeres receptoras de su obra, que había establecido como tales en el proemio: “el autor convierte al hipotético lector implícito que todo texto posee en una lectora mucho más real [...]. Con ello se consigue un gran avance semiótico, que activa con fuerza el canal de comunicación entre el autor y el lector, que encuentra en esas lectoras un adecuado modelo de recepción” (Hernández Esteban, 2016: 107). Esta recepción femenina la defiende en términos sociales: las mujeres dedicaban su tiempo de ocio a la lectura y es la intención del autor servirles de consuelo en tales momentos con una lectura tanto amena como útil.

Será la introducción a la Jornada IV un elemento destacado en cuanto a su carácter metaliterario y, también, anómalo debido a su posición en la obra. Al insertarse entre la finalización de la tercera jornada y el inicio de la cuarta, supone una interrupción en el

---

<sup>5</sup> Hernández Esteban (2016) opta por traducir *novella* como *cuento*; volveremos a esta cuestión más adelante.

orden férreo establecido (Hernández Esteban, 2016: 53). La reflexión metaliteraria aquí introducida constituye una autodefensa de la obra literaria –en concreto, de las tres primeras jornadas publicadas–, que en la época estaba recibiendo duras críticas. Para llevar a cabo tal réplica, Boccaccio se vale de la inserción de un breve cuento con el que ilustra sus ideas para defenderse, lo cual es muy transgresor, pues se trata del único relato de la obra contado por el propio narrador extradiegético, sin mediación de ningún personaje narrador. Actuando de este modo, Boccaccio deja de lado momentáneamente el plano de la narración desarrollada hasta el momento para introducirse en lo que Hernández Esteban (2016: 47) considera el nivel del autor. A este nivel pertenecen también las reflexiones producidas tanto en el proemio como en la conclusión. Todas ellas se encuentran separadas y diferenciadas del marco de los narradores, por un lado, y de las narraciones enmarcadas, por otro. Por ello, según Hernández Esteban (*ibidem*), se llega a producir la superposición de hasta tres niveles narrativos en el *Decamerón*, que están estructurados siguiendo un sistema de doble inserción: los relatos están dentro del marco de los narradores y este, a su vez, dentro del marco del autor. Muñoz Sánchez (2013: 179) amplía los niveles narrativos del *Decamerón* a cuatro: el primer nivel de los epígrafes, compuesto por el íncipit, el éxplicit, los rótulos que principian cada jornada y las rúbricas-resumen que preceden a cada relato, el segundo nivel del autor implícito, conformado por el proemio, la introducción a la jornada IV y la conclusión del autor, el tercer nivel del marco, que el autor considera una “macroestructura que clasifica, cohesiona y otorga unidad orgánica a las novelas, determina su sentido último y el del conjunto y constituye un filtro, un distanciamiento, entre el autor y los relatos” (2013: 182) y el cuarto nivel, que conforman los cien relatos (Muñoz Sánchez, 2013: 185).

Las narraciones del *Decamerón* en general poseen, asimismo, numerosas características que permiten diferenciarlas de los relatos medievales. No solo hallaremos lo novedoso en el contenido de los relatos, sino también y sobre todo en su estructura, es decir, destaca cómo están relatadas. Así, Paredes (2020) afirma que, frente a los ejemplos medievales, las *novelle* boccaccianas presentarán un mundo complejo y problemático. En ocasiones, los personajes del marco se entrometen en el relato que están narrando, la mayoría de las veces para dirigirse al resto de personajes, que cumplen la función de receptores, para llamarles la atención sobre un aspecto concreto de su historia. De los numerosos casos en que se produce tal situación, citamos la siguiente:

Cuál fuese la alegría de la madre al ver de nuevo a su hijo, cuál la de los dos hermanos, cuál la de los tres con la fiel nodriza, cuál la manifestada por todos a micer Guasparrino y a su hija y por él a todos, y de todos junto con Currado y con su esposa y sus hijos y sus amigos, no se podría explicar con palabras, y por eso deajo que vosotras, señoras, os la imaginéis (*Dec.* II, 6: 275)<sup>6</sup>.

Es frecuente este tipo de comentarios que los personajes se dirigen entre sí al narrar. No lo es, en cambio, aunque sí significativa, la reaparición de personajes en diferentes relatos, como es el caso de Calandrino, que aparece en VIII, 3, VIII, 6, IX, 3 y IX, 5. En tales relatos los narradores se mencionarán unos a otros, haciendo alusión a que el resto de los personajes oyentes ya conoce la historia de dicho personaje. Este grupo de relatos constituye para Hernández Esteban “una auténtica serie, casi un relato continuado dentro del libro, como único caso excepcional” (2016: 983), una suerte de “microcosmos que contrasta con la individualidad que cada cuento y cada personaje suponen dentro de la estructura general” (2016: 990). Ya vimos que tal repetición de personajes se produce en *El conde Lucanor*, obra con la que el *Decamerón* coincide, asimismo, en el uso de personajes históricos, que funcionan en aras de la verosimilitud.

En muy escasas ocasiones, los relatos albergan en su interior otra narración contada por alguno de los personajes. De hecho, únicamente se produce este tipo de narración metadieética en I, 3 y I, 7, y en otro caso se menciona un cuento que no se llega a narrar:

El señor caballero, a quien tal vez le iba mejor la espada al costado que el contar a la lengua, al oír esto comenzó un cuento que se sabía, que en verdad en sí era muy bello, pero él lo destrozaba terriblemente bien repitiendo tres y cuatro y seis veces la misma palabra o bien volviendo atrás y a veces diciendo: “No lo he hecho bien” y equivocándose a menudo en los nombres, diciendo uno por otro; además de que según la índole de los personajes y los hechos que ocurrían pronunciaba pésimamente (*Dec.* VI, 1: 683).

Dada la escasez de casos en que se produce la inserción de cuentos hipodieéticos, no podemos afirmar que en el *Decamerón* se establezca la estructura de las cajas chinas, tan desarrollada en el *Calila e Dimna*. Para este procedimiento de inclusión de historias, Todorov utiliza el concepto de “inserción” (1973: 172), entendiendo que la aparición de

---

<sup>6</sup> En lo sucesivo, salvo que se especifique la jornada referenciada, las citas al *Decamerón* se harán siguiendo este sistema: *Dec.* número de la jornada en números romanos, número del relato enmarcado: número de página. La referencia completa se puede consultar en el apartado final de bibliografía.



un nuevo personaje conlleva el desarrollo de una historia, que puede estar narrada por él. Teniendo en cuenta que el análisis del *Decamerón* que llevó a cabo este estudioso se centró, sobre todo, en los niveles sintácticos y semánticos de la obra boccacciana (para elaborar así una teoría o gramática general de la narración), no sorprende que compare este procedimiento de inserción con la subordinación sintáctica: “la estructura formal de la inserción coincide (y no se trata de una coincidencia gratuita) con la de una forma sintáctica, el caso de la subordinación, a la que la lingüística moderna da precisamente el nombre de inserción” (1973: 172-173). Tal comparación se sustenta, además, en la concepción de los personajes como sujetos funcionales que primordialmente narran, a los que Todorov denomina “hombres-relatos” (1973: 171).

Saliendo de los límites del plano estructural, se observa en las historias narradas un predominio de la temática amorosa y lo erótico se presenta con naturalidad. Responde este hecho a una tendencia que se desarrolla en la obra literaria de Boccaccio y que culmina en el *Decamerón* (Hernández Esteban, 2016: 21). El tratamiento de estos temas está íntimamente relacionado con el objetivo del autor –el deleite de sus receptoras– y se ve subyugado a una función fundamentalmente estética, frente a la ejemplaridad que predomina en las colecciones medievales que hemos tratado. Los personajes narradores del *Decamerón* insisten en la finalidad y características generales que poseen sus relatos: “pretendo narraros un cuento tan verdadero como conmovedor” (*Dec.* II, 6: 261), “quiero contaros un cuento tan cargado de compasión como entretenido” (*Dec.* V, 8: 640), etc. Sin embargo, la narración de los relatos no deja de ofrecer consejos útiles para los personajes receptores del marco; así lo indican los propios narradores: “y no os será inútil oírlo, porque os guardaréis mejor de burlar a los demás, y haréis algo muy juicioso” (*Dec.* VIII, 7: 883), “diré, pues, de ello un cuentecito muy encantador, en mi opinión, cuyo recuerdo ciertamente no podrá ser sino útil” (*Dec.* X, 1: 1028). Esta unión de lo ameno con lo didáctico, del deleite con lo útil, se producía también en la narrativa anterior al *Decamerón*, como destaca Paredes (2004: 58). No obstante, Boccaccio consigue ir un paso más allá al otorgarle mayor peso al placer de la lectura, relegando la ejemplaridad a un segundo plano con el uso de determinados consejos de actuación útiles para los personajes de la obra y, a su vez, a los lectores.

Todos los aspectos comentados hasta ahora suponen una novedad en el panorama literario de la época y confluyen en un proceso de novelización o de transformación literaria llevada a cabo en la obra de Boccaccio, en el sentido de que al mostrar mayor preocupación por cómo narrar historias procedentes de la tradición antigua y medieval,

sus relatos adquirirán más detalles, tanto a nivel estructural como de contenido, que se reflejarán en la concretización del espacio, la profusión de las descripciones, la profundización en la psicología de los personajes, etc. En el *Decamerón*, entonces, se integrarán todas las formas anteriores a través de un mecanismo de aglutinación y transformación de textos que cristalizarán en una forma nueva (Paredes, 2020: 87). Podemos, entonces, confirmar lo que señalan numerosos críticos: Boccaccio con el *Decamerón* inauguró un género nuevo, la *novella*. Hernández Esteban (2016: 1013) en su edición de la obra traduce este género por *cuento* para –según aduce– evitar equívocos con el género novelesco. Tal vez sería más apropiado el término *novela corta*, aunque, como vimos, hay que tener en cuenta que Boccaccio no utiliza una única denominación para referirse a sus narraciones. Es cierto que en el *Decamerón* conviven relatos que pueden asociarse tanto al concepto de novela corta como a los breves cuentos de corte más tradicional (Chevalier, 1999: 11). Baste, para señalar esta diferencia, con destacar la extensa y elaborada narración con que Dioneo da cierre a la Jornada VI, en la que sus compañeros habían ido narrando breves, esquemáticos y anecdóticos cuentos.

Si el *Decamerón* supone un hito fronterizo entre la Edad Media y la Edad Moderna es porque con sus narraciones da origen al desarrollo posterior de la novela corta española, así como de la *nouvelle* francesa, y con ello inaugura, a su vez, los conceptos modernos de literatura y de género literario, confirma Pujante Segura (2014: 122-123). Jolles (1972: 216) afirma que el origen de la *Novelle* alemana se remonta al *Decamerón*, obra que entiende decisiva para la historia de este género. Krömer, asimismo, define el *Decamerón* como modelo para la novelística posterior: “en muchas literaturas europeas, no se han podido escribir narraciones cortas sin que se haya querido igualarle [a Boccaccio], o separarse conscientemente de él” (1979: 99). Las narraciones que alberga el *Decamerón* son relatos elaborados con conciencia artística por parte del autor, por lo que defenderá Jauss que los relatos que creó Boccaccio “imponen sus normas a toda la evolución ulterior de la *nouvelle* como género moderno” (1970: 89; la traducción es nuestra). Así, se consideran “novelas cortas todas aquellas que se sitúan en una línea que parte del *Decamerón*”, afirma Paredes (2004: 53), quien también llama la atención sobre la importancia fundamental que tiene la definición de *novella*, aunque lo relevante en nuestro caso es que tal término se asoció en España rápidamente a las narraciones del *Decamerón*. No obstante, no debemos olvidar la matización que Krömer hizo al respecto al utilizar un concepto mucho más abarcador:

Para mí son ante todo “novella” los géneros medievales de narración corta, lo mismo que los relatos incluidos en las novelas y las historias dramáticas de un Rosset. El centro de gravedad, sin embargo, está en la tradición de novela corta que arranca de Boccaccio, sencillamente porque es tan decisiva para el valor artístico de la narración corta en la Romania (1979: 8).

Mención especial merece el marco del *Decamerón*. Frente a la estructura dialógica que envuelve a los relatos de la primera parte de *El conde Lucanor*, Boccaccio desarrolla un marco narrativo en el que un grupo de personajes narra historias con la intención de entretenerse. Esta reunión de personajes se convierte en una situación común para la estructuración del marco, como también lo será el viaje (pensemos en *Los cuentos de Canterbury*). Se considera narrativo el marco del *Decamerón* en el sentido de que desarrolla una trama: un grupo de damas y caballeros deciden trasladarse a las afueras de Florencia para huir de la peste que asola la ciudad y allí narran historias para pasar el tiempo. En esta básica situación narrativa, Chicote apunta tres componentes principales: “1. Reunión de personajes de Florencia y decisión de salir; 2. Llegada al campo, planificación y desarrollo de las actividades de ocio; 3. Regreso de la comitiva al punto de partida, la iglesia de Santa María la Nueva, para huir de los riesgos que representa la convivencia” (2003: 172). Estos elementos propios de una narración conducen a Carmona Fernández a considerar este marco un relato y afirmar que “el *Decamerón* habría que considerarlo no tanto como recopilación de cuentos a la que se le da un marco, sino más bien como relato en el que se insertan cuentos. De aquí la interrelación entre cuentos y marco: el marco explica los cuentos, y viceversa” (2006: 237). Coppola coincide en esta consideración, pues aduce que Boccaccio “también convertirá su *cornice* en una *novella* independiente de las demás y formada por personajes con características, gustos e intereses propios” (2013: 190). Sin embargo, no resultaría adecuado considerar el marco del *Decamerón* otra *novella* como las que reúne, ni se llega a producir la imbricación entre marco y relatos enmarcados, como sí sucedía en el *Sendebär*. Que el marco constituya una novela (corta) cuya acción se vea influida por las historias enmarcadas es un paso ya dado en el *Sendebär* y que se volverá a dar en épocas posteriores. En palabras de Muñoz Sánchez, en el *Decamerón*

es indudable la relación del marco con los cuentos, así como el diálogo de unas *novelle* con otras, a través de convergencias y divergencias, de interacciones, variaciones y complementariedades respectivas. Sin embargo, todas las propuestas están condenadas al

fracaso habida cuenta de que los relatos del *Decamerón* no admiten, ni en su fondo ni en su forma, una sistematización rígidamente unitaria. Se lo impide su índole ambigua, polisémica y heterogénea (2013: 190).

Dentro del marco, adquieren especial relevancia las coordenadas espaciotemporales y los personajes. Se explicita que el encuentro entre las siete damas se produce un martes en la Iglesia de Santa María Novella, a donde llegan también tres hombres que las acompañarán en su retiro al campo, por iniciativa de una de ellas. De notable interés resulta que el nombre de esta iglesia incluya el término “novella”, el cual se remonta al ámbito jurídico y significó primeramente ‘novedad’, ‘nueva’ o ‘noticia’ y pronto designó la narración corta (Krömer, 1979: 19); este término, escrito aún “a la italiana”, supuso una auténtica “novedad” en la lengua española (Darbord, 1990). Será al día siguiente cuando este grupo de diez jóvenes se marche, junto a sus criadas y sirvientes, a la villa. La descripción de este y otros paisajes adquiere gran peso en el marco, como ocurre con el Valle de las Damas, al que acudirán al final de la Jornada VI y que representa un ideal de belleza y armonía: “y entraron en él por un camino muy estrecho, a uno de cuyos lados corría un riachuelo muy claro, y lo vieron tan bello y tan deleitable, y sobre todo en aquel tiempo que hacía mucho calor, cuanto más se pudiese imaginar” (*Dec.* VI, Conclusión: 734). Un acusado contraste con tal descripción del paisaje constituye la descripción muy detallada y extensa de la peste (su modo de propagación, los síntomas, etc.) que Boccaccio nos ofrece al inicio de la Jornada I. Ante los horrores de tal enfermedad contagiosa, los personajes deciden emprender la huida de la ciudad. El hecho de huir implica un breve viaje que para Hernández Esteban será un viaje de regeneración para los personajes, en tanto que

el retiro a los alrededores de Florencia es ante todo la búsqueda de un orden que oponer al caos de la ciudad, un orden que los jóvenes deberán crear como base de un nuevo modelo de vida que les permita seguir viviendo con humanidad; así, el retiro se convierte en un viaje de regeneración en el que los jóvenes se irán cargando de nueva experiencia, la experiencia positiva que aporta la literatura, se irán purificando en contacto con la naturaleza, y podrán tras de ello regresar de nuevo a la ciudad (2016: 62).

Que los personajes puedan efectuar tal retiro denota que poseen privilegios por su condición social, pues pueden permitirse el lujo de retirarse al campo, donde narran, como destaca Chicote (2003: 172), por puro entretenimiento con el objetivo de protegerse y evadirse de la realidad circundante. En este sentido, los motivos por los que se narran

las historias enmarcadas son muy diferentes a los de las colecciones medievales que analizamos anteriormente:

A diferencia de lo que ocurre en el *Libro de los Siete Sabios* o en *Las mil y una noches*, el contar no está determinado por la necesidad de librarse del castigo o de la muerte. Tampoco existe la necesidad de impartir un ejemplo o una enseñanza útil, como en la *Disciplina clericalis* o *El conde Lucanor*. Contar es aquí un placer y una distracción (Paredes, 2004: 57).

Sin embargo, hemos de tener en cuenta que al entretenimiento que acompaña la narración se añaden las reflexiones que los narradores y los receptores hacen acerca de las historias, de modo que los personajes no solo se divierten, sino que también extraen una utilidad y se esfuerzan porque haya un orden que impere durante los días que dura su retiro para evitar dar rienda suelta al entretenimiento (Hernández Esteban, 2016).

Con tales circunstancias, la situación narrada en el marco se nos muestra verosímil. El insertar relatos ficticios en un marco realista es para Chicote un “mecanismo de validación” (2003: 168), el cual, por otra parte, responde a “la necesidad de reducir a un significado único [verosímil] la variedad polifacética [ficticia] que presentan los cuentos” (2003: 169). Además, Boccaccio utiliza procedimientos que dotan a su obra ficticia de un carácter muy verosímil al presentar los hechos del marco como sucedidos realmente y no como fruto de su invención: “sucedió, tal como le oí después a una persona digna de fe” (*Dec.* I, Introducción: 122). Asimismo, explica que no haya utilizado los nombres verdaderos de los personajes protagonistas del marco, sino que les haya otorgado otros para así respetar su intimidad. Estos nombres designan además una cualidad importante que caracteriza a cada uno de los personajes, como explica Hernández Esteban (2016: 123-124, 129-130) al explicitar su origen: Pampinea (orgullosa), Fiammetta (la amada por antonomasia), Filomena (bella, discreta y tímida), Emilia (cariñosa), Lauretta (la amada en homenaje a Petrarca), Neifile (inexperta y vergonzosa), Elissa (enamorada y enérgica), Pánfilo (entregado al amor), Filóstrato (que sufre por el desengaño amoroso) y Dioneo (lujurioso). Sabemos que hay relaciones amorosas entre los personajes, pues al producirse el encuentro en la iglesia el autor señala que deciden irse juntos porque entre las siete jóvenes están las amadas de cada uno de los hombres y entre el resto están sus parientes. Sin embargo, el autor no llega a desvelar en ningún momento quiénes son esas parejas; apenas ofrece información al respecto cuando los personajes cantan una canción

cuyo contenido es amoroso y personal. Hernández Esteban explica los motivos de tal ocultamiento:

En el desarrollo argumental del marco, nada nos permite saber quién está enamorado de quién; estas veladas alusiones funcionan de estímulo permanente de algo apuntado pero no desarrollado, como demostración de que el autor no quiere privar a los diez jóvenes de una vida afectiva propia, que él, no obstante, renuncia a comunicar para hacer funcionar al marco respecto a los cuentos (2016: 130).

Sin embargo, no debemos perder de vista que la importancia de los personajes radica no tanto en su carácter, psicología y relación con los demás, sino en su función como narradores y a su vez receptores de las historias enmarcadas. En primer lugar, cabe señalar el predominio de lo femenino (Hernández Esteban, 2016: 62), pues hay siete narradoras frente a tres narradores. Será Pampinea la primera que decida narrar y establecer el sistema de narración, que consiste en elegir a alguien como rey o reina de la jornada en cuyas manos estará el mandato para decidir el orden en que narrarán y quién será el rey o reina del día siguiente. Hernández Esteban alaba la importancia que tiene tal estructuración: “narrar es el sistema más idóneo para hacer participar al unísono a todo el grupo, que podrá escuchar mientras el narrador de turno cuenta. El autor fija así ese acto de emisión-recepción” (2016: 137). La primera reina es Pampinea, ya que ha sido la que ha ideado tal sistema, y nombra a Filomena para el mandato de la segunda jornada. En las siguientes jornadas los reyes se establecen en el siguiente orden: Neifile, Filóstrato, Fiammetta, Elissa, Dioneo, Lairetta, Emilia y Pánfilo. En cuanto al orden en que narran, en la primera jornada se elige quién es el narrador en función de la posición que ocupan al estar sentados en círculo. Entre las jornadas II y VI quien narra por primera vez en una jornada es quien asume el mandato al día siguiente, y Dioneo a partir de la segunda jornada será siempre el último en narrar cada día, por decisión suya, haciendo con ello que el rey o reina sea quien narre en penúltimo lugar para respetarle este privilegio.

El rey o reina cumple varias funciones, además de decidir a quién le toca narrar: planifica cómo será la organización del día siguiente y dirige a sus compañeros para que las historias sean contadas por la tarde, tras la siesta posterior al baile y el almuerzo y antes de la cena. Quien haya sido elegido rey o reina de la jornada siguiente se encarga de elegir a alguien que cantará una canción tras la cena, al final de la jornada, es decir que el cantante de cada día será elegido por el rey o reina de la jornada siguiente. Ya hemos mencionado que las canciones ayudan a intuir los sentimientos amorosos de quienes las

cantan y el orden en que los personajes van cantando cada jornada es aleatorio, en cierta medida. Únicamente observamos en las jornadas IV y VI que coincide el rey o reina con quien canta, pues en el primer caso se pretende que Filóstrato –que sufre por amor– relegue su tristeza a ese día y, en el segundo caso, Dioneo le devuelve el favor a Elissa haciéndola cantar por haberlo elegido a él como rey de la Jornada VII.

De todas las funciones que cumplen los superiores de cada jornada, sin duda, la que influye más en la estructura de la obra es la decisión sobre los temas que han de desarrollar las historias que se van a contar, siguiendo estas, entonces, una temática de pie forzado, salvo en dos casos excepcionales: en la primera jornada, por no estar aún fijados todos los criterios del sistema de narración, y en la IX, para la que Emilia, casi al final de la obra, propone que cada uno narre un relato que trate “de lo que le plazca, teniendo por cierto que la variedad de las cosas que se digan no será menos grata que el haber hablado de una sola” (*Dec. VIII, Conclusión: 853*). Es Filomena, como reina de la Jornada II, tras la experiencia del primer día, quien propone que la temática de las historias esté delimitada y elegida cada día por su rey o reina correspondiente, de modo que al final de cada jornada, el superior de la siguiente proponga el tema que se desarrollará; así se lo expone este personaje a los demás: “restringir dentro de unos límites lo que tenemos que relatar y decíroslo antes, para que cada uno tenga tiempo de poder pensar en algún bonito cuento que contar sobre el tema propuesto” (*Dec. I, Conclusión: 204*). Merece la pena detallar cuáles son esas temáticas impuestas:

-Jornada II: “de quien, afectado por diversas contrariedades, haya llegado mejor de lo esperado a buen fin” (2016: 204);

-Jornada III: “de quien con ingenio lograrse algo muy deseado o recuperase algo perdido” (2016: 350), dando lugar a la narración de historias de carácter principalmente erótico. Además, Neifile propone posponer las narraciones al domingo por motivos religiosos, para respetar el viernes y el sábado;

-Jornada IV: “de aquellos cuyos amores tuvieron infeliz final” (2016: 463), haciendo que esta jornada sea la más trágica;

-Jornada V: “de lo que a algún amante, tras varios terribles o desventurados sucesos, le ocurrió felizmente” (2016: 568), en contraposición con la temática de la jornada anterior;

-Jornada VI: “de quien, al ser provocado, se defendió con algún agradable dicho ingenioso, o con rápida respuesta y ocurrencia evitó una pérdida, un peligro o un escarnio” (2016: 670);

-Jornada VII: “de las burlas que por amor o para su propia salvación las mujeres han hecho a sus maridos, habiéndolo advertido ellos o no” (2016: 732), tema inspirado por una situación ocurrida en el marco, que se ve interrumpido por una disputa entre Licisca y Tíndaro, una criada y un sirviente de los que acompañan a los protagonistas (por lo que, según Hernández Esteban (2016: 680) se trata de un alboroto único en la narración que supone la irrupción de la vida cotidiana en el marco), y al que se oponen sus compañeras, pero con ello no consiguen que Dioneo proponga otro tema;

-Jornada VIII: “de esas burlas que continuamente se hacen o las mujeres a los hombres, o los hombres a las mujeres, o los hombres unos a otros” (2016: 826), si bien Lauretta recalca que podría proponer el tema de las burlas que los hombres hacen a sus esposas para contrastar con el tema de la jornada anterior, pero prefiere no incurrir en tal facilidad;

-Jornada X: “de quien con liberalidad o bien con magnificencia hiciese algo en hechos de amor o de otra cosa” (2016: 1023).

Dioneo no solo propone un tema que genera debate –el único en toda la obra– y decide ser siempre el último en narrar, sino que, además, si el tema propuesto no es de su agrado, narrará una historia con una temática diferente de su propia elección. Podemos afirmar, entonces, que este personaje se convierte en el contrapunto de la norma y el orden que presiden el marco (Hernández Esteban, 2016: 204). Chicote (2003: 177), además, añade que no todas las historias se ajustan estrictamente al tema propuesto, por lo que la rigidez del marco en estas ocasiones flaquea.

La jornada VI tiene especial relevancia al ocupar el lugar central de la obra, lo cual influye tanto en la estructura del marco como en los cuentos, que son los más breves; en palabras de Hernández Esteban, se trata de una jornada

clave para evidenciar el acto bilateral de la emisión-recepción, importante para reforzar además el marco. Sus cuentos no sólo son breves, se plantean como debate verbal donde triunfa el ingenio, y se ambientan casi todos en Florencia [...], sino que además todos suponen una constante reflexión sobre el acto de la comunicación y el valor del momento de la comprensión (2016: 675).

También esta estudiosa en su edición de la obra señala la simetría que caracteriza a las jornadas primera y última, “pues en la primera se reprimen los vicios y en la última se exaltan las virtudes, que irán aumentando gradualmente según avanza esta décima jornada” (2016: 1028). No hay duda de que hay una relación estructural entre las jornadas,



en el sentido de que los personajes-narradores se inspiran e influyen unos a otros con sus historias: Pánfilo señalará en una ocasión que “el nombre de la Niccolosa amada por Calandrino me ha traído a la memoria un cuento de otra Niccolosa que me place narraros” (*Dec.* IX, 6: 994); en la Jornada VIII, Emilia con su narración inspira a Filóstrato y este a su vez a Filomena; en otra ocasión, Elissa señala que han narrado dos cuentos que ella quería contar, pero por suerte tiene un tercero en mente; etc. Por este tipo de declaraciones que recorren la obra entendemos que Hernández Esteban afirme que “en cierta medida unos cuentos explican a otros” (2016: 435). Sin embargo, no llega a producirse la influencia de las historias en el desarrollo de la acción del marco, como sí era muy evidente en el *Sendebär*. Los jóvenes comentan y reflexionan acerca de las narraciones, pero nunca se dejan “contaminar en sus actos por lo narrado” (Hernández Esteban, 2016: 1137).

Las historias narradas proceden de la tradición literaria, de diversas fuentes, como las colecciones medievales, la novela griega, Dante, etc. (Hernández Esteban, 2016: 75). Del cotejo del origen de las historias enmarcadas que Hernández Esteban establece en su edición del *Decamerón* nos parecen relevantes, sobre todo, aquellas historias que provienen de las colecciones medievales que hemos analizado. De la *Disciplina clericalis* proceden, por ejemplo, las historias narradas en VII, 4, VII, 6 (con versiones también en el *Sendebär* y *Las mil y una noches*), VIII, 10 o X, 8, que desarrolla y amplía el motivo de la amistad que ya mencionamos al hablar de la proyección de la *Disciplina* en la literatura occidental; en VII, 8, Boccaccio reescribe un relato procedente del *Calila* y sustituye el corte de la nariz de un personaje por el corte del pelo para no romper la verosimilitud del relato que está elaborando; por último, también *El conde Lucanor* tiene su presencia en esta obra, por ejemplo en IX, 7. Hay que tener en cuenta que estas historias folclóricas habían sido reelaboradas por diferentes escritores, no hay una única fuente escrita a la que acudir. La reelaboración de todo este material tradicional es el aspecto novedoso que incluye Boccaccio en su obra, es decir, este reside en la configuración de las historias, no en ellas mismas: es el mismo proceso que llevan a cabo don Juan Manuel y Chaucer. Los temas, motivos y argumentos presentes en la tradición se someten en manos de estos autores a un proceso de elaboración artística y su maestría reside en esta actuación (Paredes, 2004: 55). En concreto, Boccaccio se encuentra muy alejado de los presupuestos didácticos que presiden, en general, las colecciones medievales cuyo material ha reelaborado, pues “por muchos modelos que comparemos, por muchas

correspondencias que establezcamos con esa tradición, nada explica lo suficiente la impresionante modernidad que su libro aporta” (Hernández Esteban, 2016: 46).

El *Decamerón* se establecerá como uno de los modelos fundamentales de las colecciones de cuentos enmarcadas de la literatura occidental posterior. En España, la traducción al castellano fue tardía, por lo que no se empezó a imitar hasta los siglos XVI y XVII, llegando incluso al ámbito dramático (pensemos en la obra de Lope de Vega). Federici (2018) y González Ramírez (2020) analizan de manera pormenorizada los aspectos que explican esta traducción. Tal retraso en la aparición del *Decamerón* en España responde para Lacarra al “carácter profano de la obra, bastante alejado de lo que era todavía la narrativa breve peninsular, más anclada en la tradición medieval” (1999: 408). Será la obra de María de Zayas una de las que muestre una gran influencia de la obra de Boccaccio, tanto en la estructura enmarcada como en la reelaboración de historias, como la narrada en X, 5 acerca de un pacto con un nigromante para conseguir un jardín resplandeciente en invierno. Sin embargo, la tradición del marco que ha asumido y desarrollado Boccaccio se verá truncada en las *Novelas ejemplares* (Muñoz Sánchez, 2013: 198), obra en la que Cervantes no utiliza el marco como elemento de engarce de sus novelas cortas, sino que estas se suceden una detrás de otra de manera independiente, con la excepción de las dos últimas, que están íntimamente ligadas. Por ello, el *Decamerón* y las *Novelas ejemplares* representan dos hitos fundamentales que conforman modelos de construcción diametralmente opuestos.

## **1.2 Las *Novelas ejemplares* de Cervantes en el panorama literario español: las colecciones áureas y su posterior influencia en las colecciones dieciochescas**

### ***1.2.1 Un distanciamiento del modelo boccacciano: las colecciones del siglo XVI***

A pesar de que se dé la presencia de Boccaccio en la literatura española del siglo XVI gracias a las traducciones del *Decamerón* y de la obra de los *novellieri*, el marco no será un elemento recurrente en la organización de las colecciones de cuentos y de relatos que ya se pueden considerar el origen de la novela corta, género narrativo que experimentará su nacimiento y esplendor en España en el siguiente siglo fundamentalmente de la mano de Cervantes. Cabe, entonces, prestar atención a los modos de reunión de relatos en las colecciones del XVI y a la inserción de los relatos en otros géneros.

González Ramírez (2018: 5), sobre la proyección del *Decamerón* en la literatura áurea española, aduce que su repercusión se siente en España principalmente en el siglo XVI. Ya antes Valvassori (2014) matizaba que la presencia de la obra boccacciana en el panorama literario español es ininterrumpida, pero también variable. Siguiendo esta premisa y con la intención de aportar datos de interés para el panorama general de la narrativa breve española, esta autora lleva a cabo un estudio de la recepción española de esta obra de Boccaccio, centrándose en la traducción al castellano más antigua, que lleva por título *Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo*. Ya desde este paratexto se vislumbra una tendencia simplificadora, en el sentido de que se presenta la obra como una reunión de cien relatos. Además, y como rasgo más importante, el marco se ha suprimido y con ello se ha perdido la estructura de la obra original de Boccaccio (Valvassori, 2014: 31). Teniendo en cuenta que el marco desaparece en la mayoría de las traducciones de la obra boccacciesca, la autora llega a dos conclusiones fundamentales. En primer lugar,

el caso del *Decamerón* no es, por lo tanto, una excepción en el panorama de las colecciones que aparecen en la literatura española desde el siglo XIII hasta el XVII, puesto que la simplificación del entramado narrativo –que en muchos casos implica la pérdida de la elaborada arquitectura diegética original– parece ser un recurso frecuente, que ya está presente en la literatura medieval y que desemboca casi naturalmente en el panorama de la novela corta barroca (2014: 32).

En segundo lugar, las traducciones del *Decamerón* carecen de marco, de manera general, y aun cuando lo hay, no está claramente relacionado con los relatos que alberga (Valvassori, 2014: 25); esto implica para la autora un claro distanciamiento de la prosa española de este siglo XVI con respecto al modelo narrativo boccacciano (2014: 25), distanciamiento que se da tanto en las traducciones como en las obras originales.

Coppola (2013: 196), por su parte, señala que no será hasta la aparición de las primeras traducciones de la obra de los *novellieri* a finales del siglo XVI cuando las colecciones españolas de relatos breves vayan incluyendo un marco, como estructura acogedora de relatos, que desarrolle una tertulia, una sobremesa, una reunión o un viaje como alivio de caminantes. Ello se explica porque los *novellieri* no abandonaron la *cornice* boccacciana. *Las noches agradables* de Straparola, por ejemplo, sigue el modelo boccacciano del marco y Truchado, al traducirlo en 1578 al castellano, advierte el valor de este marco y lo mantiene (Coppola, 2013: 192). Según este autor, en las colecciones

españolas de finales de este siglo, cuando el marco aparezca, será como una mera forma organizativa sin el carácter narrativo que caracterizaba a la obra boccacciana. El abandono paulatino del marco seguirá ocurriendo hasta hacerse patente en las *Novelas ejemplares*, que representará otro modelo de reunión de relatos, sucedidos uno detrás de otro sin una estructura mayor que los engarce.

La tendencia en las colecciones de relatos españolas del siglo XVI, teniendo en cuenta la diferencia entre colecciones de cuentos sencillos y colecciones de cuentos más extensos, novelados (que implican el inicio de la novela corta), es para Núñez Rivera (2014: 34) la de aquellas series yuxtapuestas o bien las de aquellas que tienen un marco meramente englobador. En este siglo, este experto observa cuatro etapas cronológicas sucesivas en el ámbito de las colecciones de narrativa breve: en la primera fase, de 1490 hasta 1550, se editan las colecciones medievales más importantes, que habían quedado hasta entonces manuscritas; en la segunda, de 1550 a 1580, se editan más colecciones de origen medieval, como *El conde Lucanor* y el *Sendebat* otra vez, y aparecen las primeras colecciones *autóctonas* –como él las denomina–, como las de Timoneda, Tamariz y Salazar; en la tercera fase, de 1580 a 1600, se publican las traducciones de los *novellieri*, en las que hacía hincapié Coppola y en las que cabría atender a si se ha mantenido o no el marco original; y en la cuarta, ya en el siglo XVII, aparecen los libros de Antonio de Eslava, Sebastián Mey y Miguel de Cervantes (2014: 34-36). La aparición de colecciones españolas originales ya en la segunda mitad del siglo XVI con el florecimiento del género responde en parte para Hernández Valcárcel a la labor editora del propio Timoneda (2002: 78).

Así, en el siglo XVI los libros de relatos presentaban una tipología diversa: libros de cuentos medievales, traducciones castellanas de novelas italianas y volúmenes autóctonos. Aunque hay consenso entre la crítica al señalar que el origen de la novela corta española se remonta a la obra cervantina, sobre todo a partir de los postulados de González de Amezúa (1956), no pocos estudiosos consideran que ya en el siglo XVI surgen textos que se pueden considerar antecedentes directos de este género narrativo (Muñoz Sánchez, 2018: 253). Laspéras (1987), por ejemplo, ya califica de *nouvelle* los textos de *El Patrañuelo* de Timoneda y las *Novelas en verso* de Tamariz. Será, no obstante, con las *Novelas ejemplares* cervantinas cuando se produzca en rigor la aparición de este género narrativo en nuestras letras (Baquero Escudero, 2011: 26).

No podemos dejar de tener en cuenta la acusada oscilación terminológica en esta época: “cuento”, “conseja”, “fábula”, “historia”, “crónica”, “patraña”, “ficción”, entre

otros, se utilizaron como sinónimos y equivalentes del neologismo “novela” (Muñoz Sánchez, 2018: 255). Pedrosa (2004: 15) ofrecerá su propia clasificación de tipos de relatos en los Siglos de Oro, teniendo en cuenta que el término “cuento” no abarca todas las variantes de la narrativa breve en este período. Cabe destacar que dentro del ámbito de la narrativa breve había diferenciadas dos prácticas de escritura: por un lado, lo que pertenece a la órbita del cuento, como las facecias, anécdotas, etc. y por otro lado, otro tipo de relatos de mayor extensión que “aunque hoy no soporte la denominación de *novela corta* (siempre que la vara de medir sea la cervantina), permite adivinar una estrategia de crear un tipo de piezas literarias de una constitución que comienza a emparentarse con la novela que encontraremos en el siglo XVII” (González Ramírez, 2018: xii); en este segundo grupo se pueden incluir las obras de Timoneda y Salazar. La base de esta idea, la del inicio de la novela corta en el siglo XVI, se remonta a los estudios de Fradejas (1985) y Chevalier (1989). En concreto, para Chevalier, *El Patrañuelo* y las *Novelas en verso* “dibujan un género fronterizo entre cuento y novela corta” (1989: 164), al que denomina “cuento novelado”, una suerte de protonovela corta, pues este género como tal no nacerá hasta la aparición de las obras de Mateo Alemán y Miguel de Cervantes. Prieto (1986: 16, 32), por su parte, repara en la confusión entre los límites de las prácticas literarias más breves, como el cuento, la fábula o la facecia, y concluye que esta oscilación terminológica renacentista respondía a la libertad para identificar subgéneros distintos.

Son numerosas las colecciones relevantes del siglo XVI: las *Novelas* de Salazar, *El Patrañuelo* de Timoneda o las *Novelas en verso* de Tamariz, valoradas por Muñoz Sánchez (2018), entre otras. Fradejas ofrece una somera clasificación según la naturaleza de los textos que estas albergan:

Hay colecciones de novelas cortas –semejantes a las italianas– como *El Patrañuelo* (1567) de Timoneda; las ‘novelas’ llamadas ‘cuentos’ (ca. 1570), de Pedro de Salazar; algunas veces en verso, incrustadas en obras como *La Araucana* (1574, 1578 y 1589), de Alonso de Ercilla; el *Carlo famoso* (1566), de Luis Zapata o *El peregrino indiano* (1599) de Antonio Saavedra; o simplemente colecciones como las de Cristóbal Tamariz (ca. 1570) o Villalba y Estaña (1577), incrustadas junto a otro tipo de narraciones, incluso viajes (2018: 12).

Hernández Valcárcel (2002) recupera colecciones de cuentecillos o refranes (frente a las de Timoneda, Salazar o Tamariz, que constituyen el inicio inmaduro de la novela corta), como *Filosofía vulgar* de Juan de Mal Lara, *Floresta española* de Melchor

de Santa Cruz y Dueñas (que no tiene marco, pero sí engarce temático) o *Las seiscientas apotegmas* de Juan Rufo. En esta amalgama de colecciones españolas del siglo XVI, se observa una tendencia principal en su construcción: la ausencia de marco, con la mera sucesión de textos, aunque pueda presentar cierta estructuración o cohesión temática. Para ejemplificar esta tendencia, hablaremos de *El Patrañuelo* de Juan Timoneda y las *Novelas en verso* de Cristóbal de Tamariz. Las *Novelas* de Pedro de Salazar constituyen una excepción al presentar un marco al estilo de los de Boccaccio y también de Chaucer que, como veremos, sobrepasa los límites de un marco meramente organizativo.

*El Patrañuelo* de Timoneda reúne veintidós “patrañas”, como las nombra su autor; Chevalier denomina a las patrañas “paleonovelas” o “cuentos novelados” (1999: 12) y para Krömer (1973: 206) “patraña” equivale a la *novella* de tradición italiana. En la crítica hay consenso en señalar la importancia de esta obra por su contribución a la renovación de la narrativa. Hernández Valcárcel (2002: 84) considera que esta obra de Timoneda está más trabajada y es más compleja que sus anteriores colecciones de cuentos, *Sobremesa y alivio de caminantes* y *Buen aviso y portacuentos*. Pese a la semejanza de las patrañas con algunas novelas cortas italianas, no hay en esta obra un marco al estilo del *Decamerón*. Prieto (1986: 361) entiende que Timoneda optó por no incluir un marco porque prefería dejar sus patrañas sueltas para así destacar su autonomía. Este autor coincide con Ruiz Moncuerde (1973) en que *El Patrañuelo* es el conjunto de narraciones más importante del siglo XVI y una suerte de predecesor de las *Novelas ejemplares*. También están los relatos reunidos colocados uno tras otro en las *Novelas en verso* de Tamariz, que beben de esa misma tradición italiana, pero suponen una renovación al versificar un género tradicionalmente prosístico (González Ramírez, 2018: xv).

Las *Novelas* de Salazar, en cambio, sí están organizadas con una estructura marco que recuerda a la del *Decamerón* y a la de *Los cuentos de Canterbury*. Coincide la obra de Salazar con la de Chaucer en ese marco del peregrinaje, como lo denomina Chicote (2003: 184), en el que un grupo de personajes se dirige a un lugar y durante el viaje se van narrando las historias, pero no podemos afirmar que Salazar conociera esta obra. En el marco de estas *Novelas* el rey Ervigio y su séquito se dirigen a Granada y en ese viaje se incluyen treinta narraciones divididas en tres partes, si bien solo han quedado diez novelas de ese conjunto. El rey selecciona a los jueces que decidirán quiénes son los mejores narradores de cuentos, lo cual recuerda al rey o reina de cada jornada del *Decamerón*. En cuanto a la naturaleza genérica de los textos reunidos en esta obra, Salazar siempre se refiere a ellos como “cuentos”, aunque el título “Novelas” aluda a la *novella*

italiana. Es de notable importancia la edición de Núñez Rivera de 2014, en la que añade cuatro novelas que no se habían atribuido a Salazar con anterioridad. Este editor define esta obra como “la única a lo largo del siglo XVI, hasta llegar a las *Noches de invierno* de Eslava (1609), que ofrece un marco narrativo” (2014: 32). Así, se desliga esta obra de las tendencias de esta época para construir colecciones. Salazar lleva a cabo una imitación de Boccaccio y de los *novellieri* y el motivo que sustenta la *cornice* de su obra es el alivio de caminantes que aparece desde Chaucer (2014: 33). Pero el modelo de Salazar no solo es italiano, sino que también se relaciona con las colecciones medievales españolas: “la estructura de la colección de Salazar guarda ciertas concomitancias, al margen, desde luego, de la disparidad de contenidos, con el esquema marco de la versión occidental del *Sendebär*. [...] El entramado múltiple que engarza las novelas parece seguir sobre todo el modelo del *Calila*” (Núñez Rivera, 2014: 43). Por ello, este experto defiende la originalidad absoluta de las *Novelas* en el contexto hispánico.

Dada su naturaleza breve, no era frecuente en el siglo XVI la publicación de relatos de manera exenta: “el motivo principal de ello lo constituye, naturalmente, su tamaño, que comporta su agrupación en libros de cuentos o su inserción en cuerpos mayores” (Muñoz Sánchez, 2018: 264). Pese a que nuestro foco de atención esté dirigido a las colecciones de cuentos y novelas cortas, no podemos dejar pasar por alto el hecho de que buena parte del relato áureo apareciera alojado en obras de diferente naturaleza genérica. Así lo defiende Muñoz Sánchez: “la narrativa breve en los reinos hispánicos no se desarrolló, como en Italia, esencialmente articulada en series, enmarcadas o sueltas, esto es: en libros de *nouvelle*, sino también, y sobre todo, estrechamente ligada a otros géneros literarios que la albergan en calidad de relato de segundo grado” (2018: 253). Cuando la novela corta o el cuento queda interpolado como relato de segundo grado en un cuerpo mayor, se establecen dos niveles narrativos distintos, “uno primario y otro secundario: la trama principal y los episodios intercalados, en el que el primero hace de hilo conductor y de soporte estructural del segundo” (Muñoz Sánchez, 2018: 277). De este modo, los relatos subordinados pertenecerían al nivel hipodiegético o metadiegético y la trama principal se desarrollaría en el nivel diegético, en términos genettianos (1972).

Serán muy numerosas las obras en las que se produzca la inserción de relatos en el siglo XVI, si bien esta práctica se acentuará considerablemente en el siguiente siglo (Hernández Valcárcel, 2002: 99). De esta forma, el cuento áureo “brilla engarzado en los géneros literarios más diversos” (2002: 99); hay que tener en cuenta que este tipo de inserción ya se dio con anterioridad: pensemos en *Siervo libre de amor* de Rodríguez del

Padrón, obra del siglo XV. Destacan para Baquero Escudero (2011) el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y *Persiles* de Miguel de Cervantes como ejemplos de dos subgéneros que suelen acoger relatos: la novela picaresca y la novela bizantina. Hernández Valcárcel hace una clasificación amplia de los géneros renacentistas que acogen cuentos: la novela (de caballerías, pastoril, picaresca y bizantina), el diálogo, otros géneros prosísticos, el teatro y la poesía. La novela pastoril, en concreto, propicia la inserción de cuentos gracias a su estructura episódica (2002: 99) y la novela picaresca adquiere gran resonancia con el *Lazarillo*, obra descrita como mosaico de relatos unificados por el protagonista (2002: 101), de modo que los relatos no aparecen narrados como tal, sino vividos por el protagonista y por ello *diluidos* en la trama, en términos de Baquero Escudero. Esta estudiosa (2011: 24) recoge la idea de Jesús Gómez (1993) de que habrá que esperar a “Ozmín y Daraja”, relato integrado en la primera parte del *Guzmán*, para que se inicie el procedimiento de enmarcar relatos a partir del tópico del viaje, como alivio de caminantes. Dos serán las situaciones habituales desarrolladas en una novela para incluir relatos breves: la amena reunión de personajes o el obligado viaje, y en ambos casos su narración supone un entretenimiento para los personajes presentes (Baquero Escudero, 2011: 25).

Otra de las formas más utilizadas, según esta misma autora (2011: 23), para reunir distintos cuentecillos o cuentos sencillos en este momento de la historia literaria española es la estructura dialogada, siendo el diálogo uno de los “vehículos preferidos por los humanistas como marco discursivo para la exploración de ideas y de las materias más diversas” (Hernández Valcárcel, 2002: 102). En los diálogos narrativos, cuya materia está más próxima a la ficción que a lo doctrinal, el cuento tiene una presencia acusada, cuya función es ilustrar determinadas reflexiones (Hernández Valcárcel, 2002: 103, 111). Es natural la inclusión de cuentos en novelas, por el carácter ficticio y narrativo compartido, y en diálogos, como apoyatura para ejemplificar determinadas cuestiones. Sin embargo, la efervescencia del género cuento en el Renacimiento hace que se deslice en todo tipo de prácticas escriturales prosísticas (Hernández Valcárcel, 2002: 112), como los tratados educativos y los sermones. Asimismo, el cuento se empieza a incluir en el teatro y obras versificadas del siglo XVI, aunque la integración en este último tipo de obras puede resultar más compleja (Hernández Valcárcel, 2002: 119).

Por último, debemos apuntar la intercalación de cuentos en un género tan característico de estos momentos como la miscelánea. Hernández Valcárcel (2002: 67) analiza varias misceláneas renacentistas: *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, *Silva*



*curiosa* de Julián de Medrano y *Miscelánea o varia historia* de Luis de Zapata, y llega a la conclusión de que la miscelánea es una práctica literaria muy semejante a las colecciones, pero con la diferencia de que en ella los cuentos son uno más de los elementos heterogéneos que las componen. En cualquier caso, la aparición de narrativa breve en colecciones, enmarcadas o no, o insertada en obras mayores abre “un mundo de variedades de *mise en abyme*, de inserción e integración narrativas” (Sáez y Scholz, 2014: 2).

### ***1.2.2 Las Novelas ejemplares de Cervantes, colección de novelas cortas ¿independientes?***

Las *Novelas ejemplares* de Cervantes conforman un libro dedicado exclusivamente a la novela corta, género este, además del cuento, que el autor ya había insertado con frecuencia en su narrativa más extensa. En su estudio *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes* (2013b) Baquero Escudero dedica atención a la inserción de relatos en las novelas cervantinas: *La Galatea*, el *Quijote* de 1605 y de 1615 y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Según la estudiosa, el cuento aparecerá en la obra cervantina de diversas formas: se puede producir el relato de los cuentos por parte del narrador o de algún personaje, “presentados en tales casos los cuentos como unidades con autonomía y entidad propia” (2011: 30), o bien que estos aparezcan incorporados en la propia trama, diluidos. Sobre la inserción de relatos en el *Quijote*, ya mencionamos que para Shklovski esta novela cervantina es un buen ejemplo de la técnica que este autor denomina *enhebrado*, pues hay un personaje común que vive diferentes aventuras y estas constituyen relatos que quedan incorporados en la trama. Con todo, la presencia de los cuentos autónomos también es destacable en el *Quijote*, como señala Hernández Valcárcel (2002: 52), para quien el número de relatos breves no es muy elevado si se considera la extensión de la novela, pues son menos de veinte y se acumulan mayoritariamente en la segunda parte, “cuando la parquedad de novelas cortas intercaladas aconseja otro material digresivo” (*ibidem*), particularidad que después detallaremos.

De las novelas cortas incluidas en la narrativa cervantina, destaca como único caso en que Cervantes se valió del artificio del marco la novela corta leída con interrupciones en la primera parte del *Quijote*, “El curioso impertinente”, estructura que evitará en su colección de novelas cortas (Baquero Escudero, 2011: 31). Catalogada esta novelita como

inverosímil por su narratario<sup>7</sup>, quizá fuera este el motivo que impulsó a Cervantes al manejo del tradicional marco para insertarla. En el ámbito del cervantismo se han dado numerosas interpretaciones sobre este relato, como el ensayo ayaliano “Los dos amigos”, texto relacionado estrechamente con la novela corta de Ayala *El rapto*. No deja de ser significativo que solo para la inserción del “El curioso impertinente” Cervantes se valiera del marco, algo de lo que, incluso, pudiera haberse arrepentido (*ibidem*), pues en el capítulo cuarenta y cuatro de la segunda parte del *Quijote* hallamos la siguiente declaración:

Dicen que en el propio original de esta historia se lee que llegado Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablarle de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la del *Curioso impertinente* y la del *Capitán cautivo*, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos llevados de la atención que piden las hazañas de don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas o con prisa o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de don Quijote ni a las sandeces de Sancho, salieran a la luz. Y, así, en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece (Cervantes, 2015: 877).

De esta cita cervantina podría deducirse el interés del propio escritor por la novela corta, género al que considera merecedor de consideración por sí mismo. Como afirma Baquero Escudero, “quizá pudo ser también tal valoración lo que lo impulsó a prescindir de todo engarce entre las diversas narraciones que compondrían su colección, de forma

---

<sup>7</sup> “Bien –dijo el cura– me parece esta novela, pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar, pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta” (Cervantes, 2015: 374).

que el lector pudiera juzgarlas de manera completamente independiente” (Baquero Escudero, 2011: 35). Efectivamente, este aprecio por los relatos por sí mismos es el motivo que han aducido algunos cervantistas para explicar la creación de una colección de novelas cortas como las *Novelas ejemplares*. Destacan estudiosos como González de Amezúa, para quien la decisión de componer la colección de novelas (cortas) vino a raíz de la publicación del *Quijote* de 1605 “para formar con todas un volumen suelto e independiente” (1956: 473), o Casaldueiro, quien se pregunta por qué Cervantes decidió publicar un volumen compuesto únicamente de novelas cortas y halla respuesta en la cita cervantina reproducida anteriormente: “de un lado, la técnica de la novela larga está cambiando, y precisamente uno de los cambios consiste en la no intromisión de novelas cortas; de otro, [Cervantes] teme que en una obra larga las piezas breves no luzcan como es debido” (1974: 52). Como recordará posteriormente Muñoz Sánchez, “ese es el motivo fundamental de la publicación de las *Novelas ejemplares*, e igualmente la razón por la cual la colección carece de marco explícito que las unifique, excepción hecha de la relación de interdependencia de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*” (2013: 195). Fuera por el motivo que fuese, lo cierto es que Cervantes armó un libro compuesto por novelas cortas, pero no llegó a confeccionar ninguna colección de cuentos, “quizás algo explicable por su orgulloso gusto por la invención, en particular para ese género de la novela (corta) y para diferenciarlo del cuento, no inventivo sino conservador de la tradición formal y temática” (Pujante, 2014: 117).

Recientemente, debido en parte al centenario de las *Novelas ejemplares*, han aparecido numerosos y variados estudios que arrojan luz sobre determinados aspectos de esta obra, como los de Caterina Ruta (2001 y 2004), Arellano (2013), Darnis (2013), Sáez y Scholz (2014) o Martín Morán (2015). En general, interesa señalar que se trata de un libro dedicado a la reunión de novelas cortas, por motivos como los aducidos anteriormente. Cuando Cervantes determina compilar un repertorio de relatos es ya un maestro consumado del género narrativo, en palabras de Muñoz Sánchez (2013: 196). Como ya mencionamos, será con las *Novelas ejemplares* cervantinas cuando se produzca en rigor la aparición de la novela corta como género narrativo en nuestras letras: “no deja de ser significativo, a este respecto, que el propio escritor –consciente de la novedad de su obra– se jactara en el prólogo de ser el creador de esta especie narrativa en nuestra lengua” (Baquero Escudero, 2011: 26), ignorando la tradición anterior, tanto de colecciones de novelas cortas como de obras en las que se producía la inserción de tales textos, como el *Guzmán*, según esta misma estudiosa. Así, Cervantes reivindica el mérito

de la prioridad y de la originalidad en la novela corta (Gargano, 2014: 35). Es en el prólogo a las *Novelas ejemplares* donde plasma dicha reivindicación: “yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa” (Cervantes, 1991: 52).

La ejemplaridad que reza el título de esta colección cervantina no ha quedado exenta de polémica. Baquero Goyanes (1981) recuperó las aportaciones de diversos cervantistas a este asunto objeto de discusión y controversia: por un lado, están aquellos que, como González de Amezúa, entienden que Cervantes abogó por una ejemplaridad en sentido moral, aunque no llegara a lograrla en todas las novelas cortas reunidas en el volumen; por otro lado, están otros, como Lope de Vega y Gregorio Mayans, que dudan de la idoneidad de la denominación de *ejemplares* para tales relatos y niegan su sentido moral, teniendo en cuenta que rara vez aparece en ellos una evidente moraleja final, como sí sucede en “La española inglesa”. Baquero Goyanes, atendiendo a esta disparidad, entiende la eclosión de diversas interpretaciones entre los cervantistas del siglo XX en cuanto al contenido moral, como Ortega y Gasset, Castro o Pabst, para quienes no hay moralidad como tal, sino que se trata de una estrategia o convencionalismo retórico. Baquero Goyanes (1981: 20) concluyó que Cervantes buscaba un encarecimiento retórico del entretenimiento, el juego y la diversión, de ahí la metáfora de la “mesa de trucos”. Para Sieber, que como Baquero Goyanes preparó una edición de las *Novelas ejemplares* en la década de los ochenta del siglo pasado, estas novelas cortas cervantinas merecen el calificativo de *ejemplares* en tanto que son dignas de imitar, en un sentido modélico; se trata de una lección no moral, sino literaria, estética, por lo que entiende que Cervantes “creía ciertamente que fabricó algo nuevo y original y que no era imitación de otros libros, sino imitable” (1989: 16). Martín Morán asume la dinámica antinómica de la novela (corta) que propone Pabst, pues señala que Cervantes también “se deshace en reiteradas profesiones de fe desde el umbral paratextual de su colección y luego, en cambio, nos propone historias con episodios poco edificantes sin la sanción pertinente” (2015: 68).

La imagen de la mesa de trucos o del laberinto la ha relacionado Zimic con la ejemplaridad o moralidad, en el sentido de que las *Novelas ejemplares* están conformadas por historias que despliegan

“laberintos” de la maldad, de la debilidad y de la ignorancia humanas, por cuyos lóbregos pasillos están condenados a deambular confusos, perdidos, desesperados, los

personajes –y con ellos el lector– si no se orientan por el lucero redentor de la razón, de la discreción, del sentido común, de la virtud, de la dignidad del alma, de la pureza espiritual, de la genuina bondad... (1996: XXX-XXXI).

Los relatos que componen las *Novelas ejemplares* se pueden considerar laberintos por lo sutilmente complicado, sorprendente e ingenioso de sus tramas y, sobre todo, por lo laberíntico de su estructura. Sin embargo, en no todos los relatos “se encuentra esa salida nítida, ese rotundo final ordenador y clarificador, ya que algunas novelas se caracterizan por su estructura abierta, por su posibilidad de continuación. Con todo, el ademán de salida del laberinto resulta perceptible incluso en tales casos” (Baquero Goyanes, 1981: 24). Esta imagen del laberinto funcionará, como veremos más adelante, para analizar e interpretar “El Hechizado” de Ayala.

Otra particularidad referente a las *Novelas ejemplares*, ya anunciada previamente, es la decisión del autor de no recurrir al marco para reunir los relatos en un libro<sup>8</sup>, distanciándose con ello del modelo boccacciano. Si en el *Quijote* de 1605 el autor se valió de esta estructura narrativa para intercalar “El curioso impertinente”, en el volumen que presentó como libro construido exclusivamente por novelas cortas prescinde completamente de ella (Baquero Escudero, 2011: 31). Baquero Escudero, siguiendo a Rey Hazas y Sevilla, apunta la noción de un inteligente e implícito marco integrador de todos los relatos, conseguido a través de cuidados engarces entre los mismos y, por ello, afirma que “un marco así concebido no pudo, desde luego, ser entendido por sus contemporáneos, mucho más apegados a los moldes de construcción tradicionales” (2011: 31-32). Sola también hace patente la novedad que supusieron las *Ejemplares*:

la ausencia de marco narrativo, la pluralidad de un título sin metáfora unificadora, la tendencia a la dislocación de la noción de organismo en el prólogo, la autonomía de las novelas son rasgos de un nuevo modo de reunir relatos. La pervivencia minoritaria del modelo tradicional, con la imbricación del *Coloquio de los perros* en el marco narrativo del *Casamiento engañoso*, refleja bien la oscilación entre organismo y dislocación que revela el prólogo. Puede que Cervantes fuera reticente a abandonar por completo el molde genérico que seguía estructurando las colecciones de su época. Sea lo que fuere, era patente la autonomía de las otras diez novelas (2006: 102).

---

<sup>8</sup> El título que Cervantes anuncia en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* de una obra que no llegó a publicar, *Las semanas del jardín*, da a entender la construcción enmarcada de este libro. Es pertinente señalar que Ayala también utilizó la palabra “jardín” para titular una de sus colecciones: *El jardín de las delicias*.

La ausencia de un marco tradicional en las *Novelas ejemplares* implica para Muñoz Sánchez (2013: 198) una auténtica revolución que chocaba con la tradición codificada por el *Decamerón*. También supone un alejamiento de la tradición del *exemplum*, al haberse limitado o incluso suprimido las moralejas, en este caso en las novelas cortas, dada la ausencia de marco (Darnis, 2013: 8). Ciertamente, haciendo caso omiso al modelo italiano, Cervantes no eligió un marco al uso para agrupar sus *Novelas ejemplares*, sino que, como expone Núñez Rivera, “prefirió una sutil, y por ahora desconocida, sutura entre las piezas, que constituyen, como él mismo dice en el prólogo, una *mesa de trucos*, donde obtienen significación todas juntas, tanto como cada una de por sí” (2013: 41). De este modo, el engarce entre los distintos relatos se produce igualmente, pero esta vez sin recurrir al explícito mecanismo del marco. En primera instancia podría pensarse que serán el prólogo o el título los elementos paratextuales que nos permitan establecer la conexión entre los diferentes relatos, pero lejos de explicitar dicho vínculo, contribuyen a la ambigüedad, que es propia de la obra cervantina (Baquero Escudero, 2011: 35) y ayaliana, tal como veremos más adelante. Es interesante apuntar que, relacionada con esta ambigüedad, se encuentra la incertidumbre, rasgo que para Velasco González (2020: 20) es inherente a la novela corta. Al respecto, dicha experta en este género señala lo siguiente:

Reconozco la novela corta como género de la incertidumbre. Si bien nace en el seno de la sociedad burguesa, sus realizaciones condensan varios de los conflictos de la tragedia moderna, entre ellos la caducidad de las certezas. En la ambigüedad de su constitución se van encerrando las miserias cotidianas de destinos problemáticos [...]; pues –incluso desde sus primeras apariciones– la novela corta ya delataba su correlato con la idea de caos (2020: 10).

Caterina Ruta conviene que en las *Novelas ejemplares* la cohesión se consigue gracias a determinados rasgos de la creación cervantina, como la presencia constante del narrador, que “sustituye en alguna medida las ocasiones de debate externas a las narraciones que la existencia de un marco permite en las otras colecciones de novelas, insertándolas en las narraciones mismas” (2004: 129). Dada la ausencia de marco y el uso de la yuxtaposición como mecanismo de organización de los relatos en las *Novelas ejemplares*, numerosos cervantistas se han preocupado por hallar los sutiles engarces que conectan los distintos relatos y se han llegado a proponer diversas clasificaciones e interpretaciones sobre el orden en que aparecen las novelas cortas. Baquero Goyanes

(1981: 17) señala que se han dado varias interpretaciones, desde aquellas que ven en las *Novelas ejemplares* una suma o yuxtaposición de relatos dispersos y escritos en diferentes épocas, a las que proponen una sabia distribución del conjunto, en el que no resulta casual, sino muy intencionado el orden y colocación de cada novela. Güntert (1995: 134) vislumbra tres grandes perspectivas entre los autores del siglo XX que estudiaron la coherencia de las *Novelas ejemplares*: el intento tipológico por clasificar los relatos según su subgénero narrativo, partiendo de su heterogeneidad, como la clasificación que propone Casaldueiro basada en categorías temáticas; la tentativa de definir la unidad estructural, considerando los relatos tanto singularmente como en conjunto; y la intención de asignar un estatuto particular a las dos últimas novelas, como hace Pabst, lo cual apoya la tesis de la concepción unitaria de la obra. Ya González de Amezúa (1956: 478-481) había expuesto una lista con las diferentes clasificaciones de los relatos de las *Novelas ejemplares*, en función de su tipología, atendiendo a diferencias temáticas. Siguiendo esta línea, Casaldueiro considera el conjunto de las *Ejemplares* como un todo orgánico y rescata las novelas postergadas o infravaloradas por ese tono idealista, lo cual le parece digno del mayor elogio a Baquero Goyanes (1981: 18).

Para Casaldueiro (1974: 11) el orden de las novelas en la colección es un elemento significativo, pues asume que hay que suponerlo dispuesto por Cervantes y, por ello, afirma que el alcaláino “quería que el lector viera la autonomía de cada obra y al mismo tiempo que captara la íntima y orgánica trabazón” (1974: 53). Así, asume que “La gitanilla”, primer relato del volumen, funciona como apertura de la obra en su conjunto (1974: 11), del mismo modo que “El coloquio de los perros” será el cierre perfecto, como veremos. También González de Amezúa consideraba que el orden de colocación dentro del volumen impreso no era aleatorio, sino que respondía a la intención cervantina de “causar mejor efecto al futuro lector, mezclando los asuntos y temas para hacer más gustosa su lección [...] buscando en la variedad de sus fábulas la amenidad y el deleite literario” (1956: 477). Acerca del orden de las *Novelas ejemplares* también reflexiona Sobejano, para quien toda explicación sobre este asunto está condenada a moverse en el terreno de la conjetura. Sobre la interpretación de Casaldueiro afirma que “parece más cercana a la lógica de una ordenación de materias heterogéneas”, pero añade que “quizá fuese razonable una explicación que tuviese en cuenta el ámbito social de cada unidad: de las doce novelas (número par y proverbial que Cervantes prefirió) las seis primeras alternan el mundo humilde y el elevado, y las otras seis observan igual alternancia pero por parejas en vez de por unidades” (1978: 72). Para este estudioso es oportuno acometer

un nuevo estudio de la colección cervantina teniendo en cuenta una perspectiva genérica: la dicotomía novela/romance.

Casalduero (1974: 25-26) analiza la disposición de las novelas cortas cervantinas y asume que los cuatro primeros relatos, que remiten al mundo ideal, se oponen a los cuatro últimos, que se desarrollan en el mundo real, mientras que los cuatro centrales se dividen en dos parejas; además, el primero se opone al duodécimo, el segundo al undécimo, y así sucesivamente. Para Sobejano, la disposición de los relatos partiendo igualmente de la concepción realista/idealista es bien distinta:

Las dos últimas serían una coda; la pareja de cabecera (*Gitanilla*, *Amante*) el anuncio inicial del tema, y la penúltima (*Doncellas* y *Cornelia*) el anuncio final, quedando dentro de ese marco romanesco o idealista las restantes piezas, dispuestas según rigurosa alternancia de una novela temprana y un romance tardío. Cada miembro de estas parejas intermedias (*Rinconete–Española*; *Vidriera–Fuerza*; *Celoso–Fregona*) se concertaría con el otro no por oposición sino como complemento: el primero transmitiendo una imagen de la vida como conflicto imposible de trascender y el segundo ofreciendo una resolución armoniosa más allá del conflicto (1978: 71).

Casalduero, con su división, hace énfasis en la dualidad idealismo/realismo y señala las diferencias en la recepción de los relatos que responden a tal tipología: “los lectores del siglo XVII se sintieron atraídos especialmente por las narraciones que después se llamaron de imaginación [...]; en cambio, del siglo XIX, a partir de su segunda mitad, hasta hoy, comentadores y antologistas han mostrado su preferencia por las novelas llamadas realistas” (1974: 13). Casalduero llegó a proponer, asimismo, una clasificación de los relatos de las *Ejemplares* basada en la concepción del amor y del matrimonio, lo cual le valió la crítica de diferentes autores, como Pabst (1972) o Zimic (1996). También Güntert (1995: 135, 136) se cuestiona y rechaza la división entre novelas idealistas y realistas y critica la propuesta de clasificación partiendo del concepto del amor de Casalduero, aduciendo que “el crítico que vaya a la búsqueda de un denominador común difícilmente podrá limitar su mirada al mero contenido” (1995: 138). Este estudioso (1995: 134) advierte de que, a pesar de ser ya numerosas las tentativas para establecer una tipología de las *Novelas Ejemplares*, no parece que el problema haya encontrado aún una definitiva y satisfactoria solución. El propio Güntert (1995: 142) señala un elemento que se da en casi todas las novelas de esta colección: la dualidad



evidenciada por una pareja de personajes, aunque esta no se da en *El licenciado Vidriera*, como ya destacó Casaldueiro (1974), y propone una tipología en función de este binomio.

Cabe tener en cuenta la heterogeneidad de los géneros narrativos como rasgo constitutivo de las *Novelas ejemplares*, que han destacado diferentes cervantistas, frente a los episodios intercalados en el primer *Quijote*, que respondían a la misma naturaleza tradicional. Pese a la imitación de tradiciones narrativas, para Güntert lo más importante es la idea de juego irónico y de libre invención que se percibe en las novelas cervantinas; además, frente a esa variedad no deja de observar en las *Novelas ejemplares* “unidad y coherencia interior” (1995: 132), libro que define como obra de arte acabada y coherente incluso en su variedad, y asume que dicha coherencia no es temática, sino que se halla en la propia narración, donde se despliegan factores recurrentes como la ironía y el distanciamiento crítico (1995: 133).

Sobre la particular relación que se da entre “El casamiento engañoso” y “El coloquio de los perros”, hay que plantear si se trata de dos novelas o de una sola, pues es una cuestión decisiva estructuralmente (Baquero Goyanes, 1981: 69). Esta dicotomía se plantea por el hecho de que “El coloquio de los perros” queda enmarcada en “El casamiento engañoso”, al ser una historia narrada por un personaje de esta última. Casaldueiro (1974: 10) considera que estas dos últimas novelas cortas conforman una sola dividida en dos partes, por lo que llega a afirmar que las *Novelas ejemplares* están compuestas de once relatos, no de doce. Zimic considera que “sin ciertas modificaciones textuales resulta, en efecto, imposible separar la materia en dos entidades por completo coherentes, independientes, sin elementos sueltos, colgantes. Y, sin embargo, Cervantes afirma –¡quién con más autoridad para hacerlo!– que se trata de «doce cuentos»” (1996: XV). En cualquier caso, es innegable el hecho de que “El casamiento” funciona como marco de “El coloquio”. Cervantes utiliza este mecanismo narrativo en aras de la verosimilitud, como ya hizo para introducir “El curioso impertinente” en el *Quijote*, dado que “El coloquio” es un relato que presenta el asunto extraordinario del diálogo entre dos perros. La preocupación de Cervantes por mantener el principio de verosimilitud origina, en consecuencia, que esta novela corta no aparezca de forma independiente, como el resto. El narrador de “El coloquio de los perros” no es ese narrador heterodiegético que aparece en las demás novelas, sino que se trata de Campuzano, personaje que en “El casamiento” le cuenta a su amigo Peralta que oyó ese diálogo entre los perros Cipión y Berganza durante una noche. Podríamos plantearnos, entonces, que ese personaje estaría

soñando o incluso delirando por la fiebre. Se trata, por tanto, de un narrador muy poco fiable.

Tal articulación e imbricación entre las dos últimas novelas de este volumen cervantino supone para Baquero Goyanes (1981: 70) un verdadero laberinto, pues remiten la una a la otra de manera muy compleja. Este crítico, además, destaca la aparición en la última novela corta de referencias a las anteriores novelas ejemplares. Precisamente esta última narración ha sido considerada por Pabst (1972: 220) como un *sui generis* marco que encuadraría a las restantes al aparecer en este relato los temas antes desarrollados a través de la perspectiva desengañada de la cruda realidad. Así, “El coloquio de los perros” es un broche final perfecto para las *Novelas ejemplares*.

Zimic (1996: 386) no duda a la hora de considerar que las *Novelas ejemplares* se revelan como un programa crítico, paródico y radicalmente innovativo respecto a la *novella* española y europea anterior, a la vez que se imponen como las mejores novelas cortas escritas hasta entonces y entre las más extraordinarias de todos los tiempos en cualquier idioma. Las *Novelas ejemplares* abren, en palabras de Cayuela,

un camino, una forma genérica –colección de doce novelas cortas independientes– que muchos seguidores adoptan a lo largo de todo el siglo XVII, con peculiar dinamismo y creatividad hasta los años de 1660. Sin embargo, autores como Tirso de Molina rehúyen del procedimiento cervantino y optan por un argumento “aglutinador”, un marco “englobador” que les permite insertar diversas formas genéricas (2013: 77).

Atendiendo a las veintitrés ediciones de las *Novelas ejemplares* que hubo entre 1613 y 1665, Cayuela afirma que esta obra constituyó una fórmula editorial de éxito, si bien en las colecciones del siglo XVII predominará el procedimiento del marco frente a la mera yuxtaposición de textos. En consecuencia, se impondrá el modelo boccacciano frente al cervantino.

### ***1.2.3 Las colecciones de cuentos y de novelas cortas en el siglo XVII, antes y después de las Novelas ejemplares***

Como venimos anunciando, ya en el siglo XVI se puede hablar de la aparición de los primeros antecedentes de la novela corta española, gracias sobre todo a los textos de Timoneda y Tamariz. Pero será en el siglo XVII, con las *Novelas ejemplares* cervantinas, cuando se dé carta de nacimiento a este género y comience su etapa de esplendor, como

anuncia Baquero Escudero (2011: 26). Ya señalamos que a partir de la obra de González de Amezúa, con el significativo título de *Cervantes, creador de la novela corta española*, hay consenso general en la crítica a la hora de considerar las *Novelas ejemplares* como el hito fundacional de la novela corta española, si bien Piqueras Flores matiza que, aunque Cervantes no fuera el primer autor en componer novelas cortas, esta obra sí se puede considerar la primera colección impresa de novelas cortas originales en español (2016b: 80). Dada tal diferenciación entre la novela corta y el cuento como géneros narrativos, se torna recomendable distinguir entre colecciones de cuentos, por un lado, y colecciones de novelas cortas, por otro, en el siglo XVII.

Tras la floreciente producción que se vivió en el siglo anterior de colecciones de cuentos, esta será una práctica menor, casi inexistente, en el siglo XVII, frente al auge de las colecciones de novela corta. Hernández Valcárcel (2002) rescata únicamente dos colecciones de cuentos: *Fabulario* (1613), de Sebastián Mey y *Cuentos recogidos por J. de Arguijo y otros* (1619-1624), de Juan de Arguijo. De la primera obra destaca la estudiosa (2002: 35-43) la convivencia de cuentos, en los que se ve la influencia de Boccaccio y los *novellieri*, y fábulas que se van alternando sistemáticamente y creando con ello un efecto de variedad en la colección, mientras que la segunda obra reúne más de quinientos cuentos brevísimos sin una aparente organización, aunque se dan ciertos engarces, como una mínima estructura dialogada o la asociación espontánea de ideas.

El cuento aparecerá reunido en colecciones e inserto en obras de diferente naturaleza genérica, como la novela o el teatro. El inicio de la inserción de cuentos en obras narrativas mayores ya se produjo en la literatura medieval y en la del siglo XVI, pero será en el XVII cuando se realice con mayor frecuencia y se generalice. Así, Hernández Valcárcel llega a afirmar que “no es concebible un estudio del relato breve sin un repaso exhaustivo por la novela” (2002: 45), en concreto, la novela picaresca, la novela corta, aunque en menor medida, y la narrativa cervantina.

Es la novela picaresca la que sobresale como subgénero narrativo en el que se produce la inclusión de cuentos, y también de novelas cortas; a la habitual intercalación de novelas cortas en la picaresca ha dedicado atención Baquero Escudero (2006). Destaca la obra de Mateo Alemán, *El Guzmán de Alfarache*, cuyas dos partes incluyen un copioso repertorio de cuentos, especialmente la segunda, “convirtiéndose de esta manera en una de las más amplias colecciones de relatos breves insertos del siglo XVII” (Hernández Valcárcel, 2002: 58). La pauta predominante para la intercalación de cuentos que lleva a cabo Mateo Alemán en su obra es la narración por parte del narrador o de los personajes

de la historia principal, a modo de digresiones que interrumpen la trama principal, como destaca Baquero Escudero (2013b: 35). Sin embargo, también aparecen cuentos en los episodios vividos por el propio pícaro, como ocurría en el *Lazarillo*, novela picaresca del siglo anterior en la que se utiliza el recurso de hilvanar cuentos de diversa procedencia a través de la figura del protagonista, que vive las diferentes situaciones, quedando así los cuentos incorporados en la trama de la novela (Hernández Valcárcel, 2002: 68). El *Guzmán* sentará las bases para la inserción de relatos en diferentes novelas picarescas del Barroco español, como *La pícaro Justina* (1605), de Francisco López de Úbeda, *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel, *El donado hablador* (1624-1626), de Jerónimo Alcalá Yáñez o *El Buscón* (1626), de Quevedo. Baquero Escudero afirma que “iniciada la práctica de incorporar esos relatos tradicionales en este género, por el *Lazarillo de Tormes*, su presencia, en general, en la novela picaresca [...] resultará una constante” (2011: 27). Hernández Valcárcel (2002: 65) destaca que la inclusión de relatos en la novela picaresca es desigual; de hecho, aduce que hay obras que no llevan a cabo esta práctica, como *Las aventuras del bachiller Trapaza* (1637), de Castillo Solórzano (obra en la que sí se incluyen, en cambio, dos novelas cortas, como veremos), por lo que afirma que no hay que asumir que la presencia del cuento sea un requisito indispensable de este subgénero narrativo.

Esta estudiosa (2002) pone el foco de atención en las colecciones enmarcadas de novela cortesana para hablar de la inserción de relatos en el marco que las engloba. En este aspecto radica la diferencia con respecto al modo de inserción de los relatos en la novela picaresca: mientras que en esta los relatos son material accesorio y la trama novelesca que los enmarca es el verdadero objeto de interés, en las colecciones de novela corta el marco es, de manera general, secundario frente a las narraciones enmarcadas (Hernández Valcárcel, 2002: 79-80). Colón Calderón (2001), por su parte, en su estudio de la novela corta del siglo XVII, destaca que esta puede albergar otros textos. No señala la aparición de cuentos, pero sí de poemas, de piezas teatrales y de cartas.

También la novela corta, como el cuento, aparecerá integrada en estructuras superiores, aunque la fórmula mayoritaria en el siglo XVII sea su articulación en colecciones enmarcadas, como detallaremos. En el *Guzmán de Alfarache* no solo aparecen numerosos cuentos, sino que también hay insertos relatos más extensos que podemos identificar con la naciente novela corta; como afirma Baquero Escudero (2013b: 33), la presencia de varios relatos que responden a la catalogación de *novelle* es claramente perceptible en el desarrollo de esta novela picaresca, que desarrolla sobre todo

el dispositivo del marco dialogado o del viaje para la inserción de las novelas cortas (2011: 26). Esta estudiosa (2013b: 35) señala que la crítica no se pone de acuerdo a la hora de determinar cuántas novelas cortas aparecen insertas en el *Guzmán*, si bien hay consenso a la hora de definir como tales tres relatos: “Ozmín y Doraja”, “Dorido y Clorinia” y “Bonifacio y Dorotea”. Castillo Solórzano incluye novelas cortas en dos de sus novelas picarescas: *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) y *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642). En la primera se narran dos novelas cortas para entretener un viaje y en la segunda se leen y narran tres novelas cortas, al margen de la trama principal de la novela; en ambos casos, se consigue una estructura en abismo (Hernández Valcárcel, 2002: 77) y los relatos quedan sueltos y completamente independientes de la trama principal (Baquero Escudero, 2013b: 203). Céspedes y Meneses en *Varia fortuna del soldado Píndaro* (1625) incluye hasta diecisiete novelas cortas valiéndose de un marco picaresco (Hernández Valcárcel, 2002: 77). A la inserción de novelas cortas en la obra cervantina le dedicaremos atención más adelante.

Para denominar la novela corta nacida en España en el siglo XVII, algunos críticos, como Colón Calderón (2001) y Palomo (1976), utilizarán el término *novela cortesana*, siguiendo a González de Amezúa. Como recuerda Colón Calderón (2001), *novela* se empleaba para referirse a la corta (*novela corta* hubiera resultado una auténtica tautología), pero este sustantivo pasó a denominar las novelas más extensas, de ahí la necesidad de emplear términos nuevos para referirse a la novela breve. Recordemos que González de Amezúa definió de forma sintética la novela cortesana como aquella que “nace a principios del siglo XVII; tiene por escenario la Corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata: conoce días de esplendor y ocasos de decadencia, y muere con el siglo que la vió [*sic*] nacer” (1929: 12). Colón Calderón optará por utilizar *novela cortesana*, sin dejar de tener en cuenta que este es un concepto vinculado a una época determinada, frente a *novela corta*, que es una expresión ahistórica.

Las novelas cortas se editaron conjuntamente de diferentes formas, según factores como la presencia o no de marco, el tipo de marco, el número de novelas cortas y el modo en que se ordenaban (Colón Calderón, 2001: 51). Palomo (1976: 18) distingue tres sistemas en la disposición de las formas narrativas breves, según el grado de encadenamiento entre las unidades narrativas: yuxtapositivo, coordinativo y sintagmático. En el primero se da la independencia entre las partes, tanto de contenido como de estructura, en el segundo se produce una conexión por razones

espaciotemporales y en el tercero “la conexión se transforma en una red de interrelaciones presididas por una ley de causalidad, aunque ésta pueda adoptar la fórmula del azar, la profecía, etc., en mayor o menor acercamiento a ese principio aglutinador y determinante” (1976: 18-19). Pese a la independencia propia de la yuxtaposición, se utilizan ciertos puntos de unión para agrupar los relatos en un sistema, pero sin afectar a la estructura particular de cada uno de ellos, mientras que en la coordinación el nexo se sitúa dentro de dicha estructura (1976: 19). Por ello, en el sistema yuxtapositivo las novelas cortas son suprimibles o intercambiables, aunque no deje de haber un marco externo de unión. Palomo (1976: 23) afirma que esta estructura yuxtapositiva es propia de la miscelánea, en la que las unidades están subordinadas a una estructura mayor que no sufre tal independencia; esta estructura, podemos añadir, también se da en las *Novelas ejemplares*, a excepción de las dos últimas narraciones. En los casos de unión de las narraciones por yuxtaposición, los paratextos adquieren una importancia fundamental: títulos, prólogos o textos preliminares pueden arrojar luz sobre la unidad subyacente a la colección de narraciones sueltas (1976: 25). Se trata de una situación que, significativamente, volverá a darse en la tradición literaria posterior (Baquero Escudero, 2011: 32).

Hernández Valcárcel (2002: 80) hará una clasificación de distintas colecciones del siglo XVII bajo los sistemas propuestos por Palomo: *Tardes apacibles* de Castillo Solórzano con una tertulia yuxtapositiva, *El pasajero* de Suárez de Figueroa con un viaje yuxtapositivo, *Diálogos de apacible entretenimiento* de Lucas Hidalgo con un diálogo didáctico yuxtapositivo, *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega sin ningún tipo de artificio y, por ello, yuxtapositivas, *Los cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina con una estructura coordinativa y *Deleitar aprovechando* de este mismo autor con una estructura sintagmática. Baquero Escudero (2018: 522), por su parte, sintetiza los diversos sistemas compositivos que Palomo estableció para clasificar las recopilaciones de novela corta en el siglo XVII en dos: la recopilación de unidades narrativas carentes de unión, como el modelo cervantino, y una forma de configuración que implica la aparición de un nexo que une las diversas unidades y que puede adquirir diferentes formatos.

En cuanto al marco como punto de unión, Palomo distingue entre el narrativo y el no narrativo. Este último se suele desarrollar a través del diálogo didáctico, propio de las colecciones medievales, mientras que el marco narrativo –que posee tres elementos básicos: personajes, espacio y tiempo (Palomo, 1976: 137)– puede adquirir diferentes formas: la reunión de personajes o el viaje serán las más habituales para reunir novelas cortas en colecciones del XVII (Palomo, 1976: 64). Frente a la ausencia del marco

predominante en las colecciones del siglo XVI, su uso será mayoritario en las colecciones del XVII, suponiendo así las *Novelas ejemplares* una excepción particular al reunir novelas cortas de forma aislada. Autores como Castillo Solórzano, Salas Barbadillo y Tirso de Molina, frente a Cervantes, defenderán y utilizarán el marco. Además, como rasgo de las colecciones enmarcadas del siglo XVII, no será frecuente la imbricación entre el marco y las novelas cortas incluidas, si bien hay un ejemplo paradigmático de tal relación: las colecciones de María de Zayas, a las que dedicaremos atención más adelante. No obstante, Colón Calderón aduce que la obra de Zayas no es la única en la que se produce la conexión entre el marco y las historias narradas por sus personajes; *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega, *Cigarrales de Toledo* y *Deleitar aprovechando* de Tirso de Molina y *Auroras de Diana* de Castro y Añaya son para esta estudiosa (2001: 54) colecciones donde hay cierta unión entre estas dos partes, aunque no se consiga con los mismos mecanismos que despliega Zayas.

El marco podía desarrollar diferentes situaciones: la celebración de una festividad, el entretenimiento de una mujer enferma o el alivio de caminantes. Colón Calderón (2001: 51) ofrece ejemplos de estos diferentes marcos narrativos: *Tiempos de regocijo* de Castillo Solórzano para el primer caso, *Novelas* de Zayas para el segundo y *Jornadas alegres* de Castillo Solórzano para el tercero. De cualquier modo, en términos narrativos se produce una enunciación oral realizada por un personaje de la obra, que ha oído la historia, la ha leído o incluso la ha presenciado o ha participado en ella (Núñez Rivera, 2013: 12). Colón Calderón (2001: 52) destaca el carácter académico de estos marcos, dado que establecen una serie de pautas similares a las de las academias literarias: se elige un organizador, la duración de las sesiones, el orden de los participantes, el lugar, etc.. En ocasiones, los personajes narradores del marco son siempre hombres o mujeres, como en la *Casa del placer honesto* de Salas Barbadillo y los *Desengaños amorosos* de Zayas, *Los alivios de Casandra* y *La quinta de Laura* de Castillo Solórzano, respectivamente. En cuanto a las colecciones sin marco, en la estela de las *Novelas ejemplares*, Colón Calderón (2001: 55) señala que los autores no dejaban de buscar alguna justificación explícita o algún tipo de ordenación, como Pérez de Montalbán o Alcalá y Herrera, que utilizan dedicatorias personales a distintos receptores en cada novela, Piña, que jugará con distintas asociaciones numéricas, Luis de Guevara, que alternará historias trágicas y felices, o Céspedes y Meneses, que conectará cada una de las narraciones con un elogio a la ciudad en la que se desarrolla la acción (Baquero Escudero, 2011: 34). El uso del espacio en este último caso como hilo conductor se reviste de especial importancia, pues

entroncará con modelos de recopilación posteriores, como ocurrirá con los cuentos sobre *Marineda* de Emilia Pardo Bazán o *Dublineses* de James Joyce, que representan dos tipos de colección cohesionada, en este caso, por el espacio. Por ello, Baquero Escudero (2018: 529) teoriza sobre la anticipación en determinadas colecciones de novela corta del siglo XVII de una práctica que se convertirá en la tradición literaria posterior en una marca característica tanto de la *composite novel* como del *short story cycle*, prácticas literarias que analizaremos al llegar a los modelos de recopilación perpetrados en el siglo XX.

Como venimos anunciando, en líneas generales predominan las colecciones enmarcadas en el siglo XVII. Colón Calderón (2013: 137) remite a los numerosos estudios sobre el marco y sus características en estas colecciones: los motivos por los que los personajes se reúnen para narrar (ya sea para entretener, divertir un viaje o celebrar una festividad), los personajes narradores, la vinculación entre el marco y los relatos incluidos, etc. Por ello, podemos afirmar que se produce el rescate del modelo boccacciano en el siglo XVII, tras la interrupción dada en el XVI. De forma mayoritaria, será la coordinación, frente a la yuxtaposición cervantina –en términos de Palomo (1976)–, la forma que predomine entre los cultivadores de esta especie literaria (Baquero Escudero, 2011: 32). Así, los autores posteriores a Cervantes no siguen el modelo de las *Novelas ejemplares*, a excepción de Céspedes y Montalbán. *Historias peregrinas y ejemplares* (1623) de Gonzalo de Céspedes y Meneses es una colección de seis novelas cortas sin marco, pero con un elemento organizador: el elogio de seis ciudades, de modo que el espacio funciona como hilo conductor. En esta colección de relatos independientes analiza Fiordaliso (2013) la impronta cervantina de las *Novelas ejemplares*. También se puede calificar a Juan Pérez de Montalbán de seguidor de Cervantes por la ausencia de marco en su obra *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1656), cuyo título, como el de la obra de Céspedes, alude explícitamente a las *Novelas ejemplares*, no tanto por la discutible ejemplaridad, sino por la mención directa en el título de la obra.

Será *Corrección de vicios* (1615) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo la primera colección de novelas cortas tras las *Novelas ejemplares*, o incluso coetáneas, pues ambos textos son prácticamente simultáneos en cuanto al término de su redacción, como aduce Piqueras Flores (2016a: 797), estudioso que la considera también la primera colección de novelas cortas con marco del siglo XVII. Esta colección contiene seis novelas cortas, tres en prosa y tres en verso. *Casa del placer honesto* también contiene un marco en el que los jóvenes huyen del campo a la ciudad, de manera inversa a lo que ocurría en el marco del *Decamerón*. Por ello, López Martínez (2014: 2) la define como



una colección española a la italiana y también destaca el carácter narrativo del marco de la *Casa* y el equilibrio entre dicho marco y los textos intercalados (2014: 5).

*Teatro popular* (1622) de Francisco de Lugo y Dávila se formula como una colección de ocho novelas cortas enmarcadas por el diálogo de tres amigos en un jardín. El autor acompañó sus novelas de un proemio en el que destacaba la importancia tanto de la verosimilitud como de la utilidad de los textos reunidos en su obra. Para Festini (2018: 462), la elección de este espacio es significativa, pues remite al *Decamerón* y al ambiente de tertulia que proyectó esta obra, si bien Bonilla (2011: 41) señala una novedad con respecto al marco de la obra de Boccaccio: en la obra de Lugo y Dávila los narradores serán exclusivamente varones, modelo que seguirá Salas Barbadillo en *Casa del placer honesto*. Festini (2018: 447) distingue los tres niveles narrativos convencionales que también se desarrollan en *Teatro popular*: el primer nivel, con el “proemio al lector”; el segundo nivel, el del marco con los tres jóvenes reunidos que refieren las novelas cortas; y el tercer nivel, con las ocho novelas cortas enmarcadas. De estas novelas cortas, Hernández Valcárcel destaca la aparición de “estructuras encuadrantes que complican la disposición general de la obra y establecen varios niveles en abismo y ensartados” (2002: 84).

Alonso de Castillo Solórzano es por antonomasia el autor prolífico de colecciones de novela corta del siglo XVII, además de utilizar con frecuencia la inserción de novelas cortas en obras de diferente categoría genérica, como mencionamos anteriormente. Baquero Escudero ha afirmado que este escritor “se decantó de manera casi preferente por el género de la novela corta que cultivó, sobre todo, conforme al modelo de la recopilación o colección de estas, aun cuando también insertara algunas en un modelo distinto como la novela” (2018: 522). Todas sus colecciones están enmarcadas, por lo que tienen una impronta italiana, tanto de Boccaccio como de los *novellieri* (Resta, 2018); de hecho, el título de las colecciones suele aludir al marco desarrollado. Grouzis y López del Barrio (2018: 4) destacan la variedad en la clase social de los personajes narradores en los marcos de las colecciones de Castillo Solórzano, como también son variados los espacios: el interior de las casas, el jardín y el coche. *Tardes entretenidas* (1625) es su primera obra, una colección que alberga novelas cortas de temática amorosa, calificables de novela cortesana, si bien uno de los relatos enmarcados es de carácter picaresco, por el tipo de protagonista, y adelanta elementos que se desarrollarán en más profundidad en *Las harpías en Madrid* (Baquero Escudero, 2018: 519). Es esta una obra de difícil catalogación genérica, que puede adscribirse al modelo de las colecciones de novela corta,

pues establece la unión entre los distintos relatos a través del espacio y del coche como elementos recurrentes, como se demuestra en el mencionado estudio. En el marco de *Tardes entretenidas* se produce el desplazamiento de la Corte a una finca en las afueras de Madrid de dos viudas con sus cuatro hijas; cada tarde se narrará una historia, precedida de una introducción y cerrada con dos acertijos, siguiendo el modelo de Straparola (Resta, 2018: 514). Otras colecciones destacables de Castillo Solórzano son *Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid* (1627) y *Fiestas en el jardín* (1634), en las que se incluyen tanto novelas cortas como piezas teatrales: tres *novelle* y un entremés en el primer caso y tres comedias y cuatro novelas en el segundo (Baquero Escudero, 2018: 521). El mecanismo de organización y ordenación de las narraciones en el marco lo volverá a utilizar Castillo Solórzano en *Jornadas alegres* (1626) y *Noches de placer* (1631) (Resta, 2018: 514). *Sala de recreación* y *La quinta de Laura* serán sus últimas colecciones de novelas cortas, publicadas ya póstumamente.

En el conjunto de colecciones barrocas suponen una excepcionalidad las *Novelas a Marcia Leonarda* (1624) de Lope de Vega, pues esta obra tiene la particularidad de enmarcar cuatro novelas cortesanas, siendo la voz del narrador el hilo conductor que vincula estas cuatro historias (Hernández Valcárcel, 1980: 264). Se establece así una especie de diálogo en el que el narrador se dirige a su destinataria (o narrataria), cuya presencia se percibe continuamente, pero no llega a aparecer como un personaje concreto. Dada la presencia continua de la destinataria de las cuatro novelas, podría hablarse de una singular disposición epistolar en la construcción de la obra. Por ello, podemos hablar de la presencia de un marco, si bien no es uno narrativo (Hernández Valcárcel, 1980: 265), sino un *sui generis* marco epistolar (Baquero Escudero, 2011: 33). Se trata, entonces, de un marco que no es tradicional, porque en lugar de envolver la narración central, la invade en numerosas ocasiones con diversas injerencias y en ello radica su originalidad extrema (Hernández Valcárcel, 1980: 266). Esas inserciones constituyen digresiones, otro aspecto fundamental de esta obra. Tirso de Molina, por su parte, se va a posicionar muy claramente contra el modelo cervantino en *Cigarrales de Toledo* (1624), obra en la que declara abiertamente que no se ha valido de la mera sucesión de historias, sino que incluye un marco que las sustenta; en este caso, se trata de unas bodas. Así, en el prólogo afirma que las narraciones incluidas en la obra no están “ni hurtadas a las toscanas, ni ensartadas unas con otras como procesión de disciplinante, sino con su argumento que lo comprehende todo” (1996: 32). También utiliza la estructura del marco en su colección *Deleitar aprovechando* (1635), que posee un destacado carácter moralizante.

Venimos mencionando a María de Zayas, autora en cuyas colecciones –*Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Desengaños amorosos* (1647)– se produce la imbricación entre el marco y las novelas cortas enmarcadas, siguiendo la estela del *Sendebarr*. Su excepcionalidad emana de esa imbricación y del hecho de que el marco se haya llegado a considerar una novela corta más, como en el *Decamerón*. El marco de María de Zayas no es un mero pretexto para insertar novelas, sino que también constituye una novelita con el mismo tono sentimental que las enmarcadas (Hernández Valcárcel, 2002: 88). Asimismo, el desarrollo de las historias insertadas influirá en el desenlace del marco de *Desengaños amorosos*, dando otra vuelta de tuerca. De hecho, el marco es un relato que se inicia en *Novelas amorosas y ejemplares* y que continúa y finaliza en la siguiente colección, *Desengaños amorosos*. En la primera obra, el marco se desarrolla en cinco noches de Navidad y en cada una de ellas se relatan dos novelas, alternando cada noche dos damas y dos caballeros, excepto en la última, que narran una dama y un caballero (Olivares, 2007: 47). En esta primera obra, Lisis, que ama a don Juan, se promete con don Diego, personaje de la trama del marco que no llega a narrar. En el marco de la segunda obra habrá un cambio notable, pues Lisis, un año después en las noches de carnavales, está enferma y no han podido celebrarse las bodas. Se suceden tres noches y en cada una se narran tres novelas, excepto en la última, en la que se narran dos y se produce el desenlace del marco. El tema que propone Lisis para las historias narradas son los desengaños amorosos, y tras escucharlas decidirá ingresar en un convento; así, la temática de las novelas cortas ha alterado el desenlace del marco. Así, el marco en la segunda obra adquiere un carácter desesperanzado y sombrío y cierra con un final sorprendente, que rompe el plan preconcebido en la primera obra (Hernández Valcárcel, 2002: 88).

Tras la narración de los relatos, los personajes del marco los comentan, de manera más distendida en la segunda obra, dejando intuir así un eco boccacciano. Como ya anunciamos, la influencia de Boccaccio en la obra de Zayas no solo se produce en la elaboración del marco narrativo, sino también en la reelaboración de algunos relatos enmarcados. En *Desengaños amorosos* narran solo las mujeres del marco, mientras que en *Novelas amorosas y ejemplares* narraban las damas y los caballeros. En consecuencia, en los *Desengaños* el tono de la crítica hacia los hombres se vuelve más acerbo y la defensa de las mujeres, más contundente (Olivares, 2007: 50). Es importante señalar que Lisis no va a narrar en la primera obra debido a su enfermedad, pero será la encargada de entregar las letras de las canciones que se interpretarán en el marco, como también se

hacía en el del *Decamerón*. Palomo (1976: 70) detalla que estas canciones no son adornos del marco, sino que están subordinadas a la trama amorosa que se desarrolla en este entre Lisis, don Juan, don Diego y Lisarda.

González de Amezúa (1929: 92) llama la atención del uso precursor por parte de María de Zayas en sus novelas cortas de elementos como nigromantes, brujos, hechiceras, encantamientos, conjuros, etc., pero todo ello bajo un halo de verismo o de ilusión de realidad, como matiza Olivares (2007: 56). Otra cuestión importante es el concepto genérico que utiliza Zayas: en la primera obra se refiere a los relatos como *maravillas* y en la segunda serán *desengaños*; el término *novela* no lo utiliza, salvo en el título y los prólogos de las *Novelas amorosas y ejemplares*. El motivo por el que Zayas rechazaba el uso del término *novela* se puede deber a la decadencia que sufría la novela cortesana en la segunda mitad del siglo XVII (Olivares, 2007: 34), así como a la prohibición entre 1623 y 1634 de la impresión en Españas de novelas, asunto que estudia Cayuela (2013). La obra *Navidades de Madrid y noches entretenidas* (1663) de Mariana de Carvajal representa esa decadencia para Hernández Valcárcel (2002). Se trata de una colección de ocho novelas enmarcadas de carácter sentimental y costumbrista. El marco se sitúa en la casa de doña Lucrecia de Haro en la víspera de Nochebuena. Esta dama, enviudada recientemente, y su hijo adolescente se reúnen con un grupo de vecinos para amenizar las noches de Pascua. Carvajal en el marco describe la casa, presenta los personajes e indica las relaciones que mantendrán y con ello crea un marco narrativo, aunque no relacionado con el contenido de las historias narradas, a diferencia de la obra de Zayas (Casado Gutiérrez, 2018: 641).

#### ***1.2.4 La prolongación dieciochesca de las colecciones áureas, antesala de la literatura decimonónica***

Los estudiosos de la literatura española del siglo XVIII coinciden en señalar que hasta hace relativamente poco tiempo se ha considerado que el cultivo del relato dieciochesco fue mínimo y supeditado a fines utilitarios, didácticos y moralizadores. Estudios recientes, como los de Marieta Cantos Casenave (1998, 2002 y 2005) y Borja Rodríguez Gutiérrez (2004), abogan por rescatar la narrativa breve de la prensa periódica y por su reconocimiento. En su estudio de 2002 con el significativo título “El cuento en el siglo XVIII: una propuesta para el rescate y estudio de un género olvidado”, Cantos Casenave aduce que, en las recientes historias de la literatura y antologías de cuento, salvo

muy raras excepciones, tampoco se menciona este género. Es lo que ocurre, por ejemplo, con el tomo de la *Historia y crítica de la literatura española* de Francisco Rico (1983) dedicado a la Ilustración y el Neoclasicismo. Este olvido o desatención generalizados se explica porque los cuentos del XVIII se publicaron sobre todo en la prensa de la época y en su inmensa mayoría no fueron recopilados posteriormente en un libro (Rodríguez Gutiérrez, 2004: 52). Asimismo, Cantos Casenave reclama que del esplendor del cuento literario en el siglo XIX –como se verá más adelante– no se debió haber pasado por alto su pervivencia en el siglo anterior (2005: 18).

Hay que tener en cuenta que tanto el cuento como la novela corta fueron publicados en prensa, pero también aparecieron en otros medios, como las misceláneas y las colecciones, e insertados en obras narrativas mayores, siguiendo estos modos de publicación de amplio recorrido. La prensa periódica fue, como afirma Cantos Casenave (2005: 18), la que contribuyó de forma mayoritaria a la difusión de estos géneros narrativos breves a lo largo del siglo XVIII. Esta última experta en ese mismo estudio menciona diferentes títulos de prensa periódica que publicaron narrativa breve, como *Duende especulativo*, *Correo de Madrid*, *Correo de los ciegos* y *Semanario de Salamanca*; ella señala que añadió en otro lugar la *Tertulia de la aldea* de Nipho, que fue una publicación periódica en veinticuatro entregas. No en vano el auge del cuento en la literatura española está estrechamente ligada a la masificación de la prensa periódica, como afirma Rodríguez Gutiérrez (2004: 26), quien habla de “reaparición” teniendo en cuenta el menor peso que tuvo el cuento en los Siglos de Oro frente al auge de la novela corta, cuyo esplendor comenzó a darse en esta etapa. Este estudioso no duda en señalar que el cuento se convirtió en la fórmula propia del periodismo, pues “aparece en la prensa periódica del momento y en los últimos años del siglo se vuelve casi imprescindible” (2004: 45). La brevedad del género contribuyó a este auge:

Fueron precisamente los periodistas los que advirtieron primero que había un público lector que podía incorporarse al mercado editorial y que eran la brevedad de las páginas del periódico y su menor coste algunas de las razones que podían incitarlo. Esa misma brevedad convidaba, por otra parte, a que fuese el cuento –en sus distintas modalidades– uno de los géneros que, junto con la poesía, mejor acogida tuviera en las páginas de la prensa periódica (Cantos Casenave, 2005: 32).

Estos medios de publicación, recopilación e inserción de la narrativa breve (prensa, colecciones, misceláneas), pese a sus diferencias, presentan similitudes y se

interrelacionan, dada, por un lado, la brevedad y la heterogeneidad de los textos, además del propósito de ocupar el tiempo de ocio de la emergente burguesía (Cantos Casenave, 1998: 44), y, por otro lado, dado que “entre las misceláneas, las colecciones y los periódicos hubo un continuo trasvase de material literario y, concretamente narrativo, siendo en unos casos los periodistas los que debieron inspirarse en estas misceláneas y colecciones, y viceversa” (Cantos Casenave, 2005: 31). Cabe tener presente que este tipo de publicaciones respondían a la demanda del público lector, pues “los periódicos, por su menor coste, podían contribuir con mayor eficacia a extender la afición por este tipo de literatura, incluso entre aquellos analfabetos que tenían acceso a ésta en las lecturas en alta voz en tertulias al aire libre o en casas y cafés” (Cantos Casenave, 2005: 38).

Debemos precisar la diferenciación entre el cuento breve, de corte tradicional, y el cuento más extenso o novelado, que esta experta va a identificar con la novela corta y el cuento literario, cuyo nacimiento estableció Baquero Goyanes en el siglo XIX. Cantos Casenave considera que para el cuento del siglo XVIII español hay que distinguir entre “aquellos cuentos más fieles al canon antiguo, ligados al origen oral del género, y, por tanto más breves” y “aquellos otros cuentos novelados, más largos, y de frecuente carácter patético” (2005: 14), siendo estos últimos los que ella equipara al cuento literario de posterior desarrollo y con la novela corta<sup>9</sup>, pues “la técnica es la misma, y sólo en la necesidad que siente el autor de desarrollar con mayor o menor amplitud el argumento estriba la diferencia entre uno y otro género” (2005: 51). Ese cuento breve de corte tradicional puede ser, a su vez, didáctico (de carácter moralizante) o deleitoso (con el entretenimiento como principal intención). La tradición de utilizar el cuento como medio de adoctrinamiento, instrucción o enseñanza es larga, remontándose hasta la Edad Media. Así, Rodríguez Gutiérrez (2004: 54) señala que en el siglo XVIII los cuentos breves que predominan son aquellos de clara intención moral, que ofrecen al lector ejemplos de conducta y comportamiento, pues, como señala Álvarez Barrientos (1991: 31), otro experto en la narrativa dieciochesca, en este siglo la prosa se percibía más que como forma literaria o artística, como vehículo de ideas. Frente a este tipo de cuento didáctico se encuentran aquellos que pretenden solamente contar una historia. Estos últimos son, según Rodríguez Gutiérrez (2004: 106), de temática amorosa, desarrollados en ambientes exóticos y poseedores, en algunos casos, de elementos fantásticos y de un cierto componente misógino –siendo este de amplio alcance, si recordamos el *Sendebarr*–; es en

---

<sup>9</sup> Pujante Segura pondrá el foco de atención en esta variedad terminológica para este periodo también (2014: 112), por ejemplo, frente al término francés *nouvelle*.

este cuento que tiende al entretenimiento y que prescinde, en general, de intención moralizadora, donde se van a dar algunas características que definirán el posterior cuento romántico.

Conviene no solo hacer la división entre cuento y novela corta, como en el apartado anterior, sino también entre la primera y la segunda mitad del siglo XVIII, pues las distintas prácticas literarias de reunión y publicación de relatos se van a desarrollar conforme avancen las décadas. A inicios de siglo se reeditaron abundantes colecciones, sobre todo de novela corta, de los Siglos de Oro, como las de Zayas, Pérez de Montalbán, Céspedes y Meneses o Cervantes<sup>10</sup> (Álvarez Barrientos, 1991: 40), por lo que podemos afirmar que se produce una prolongación de la literatura áurea. Carnero (1998) coincide en destacar esta pervivencia y afirma que se puede corroborar tanto en las colecciones reeditadas como en las novelas extensas originales y las misceláneas. Cantos Casenave (2005: 22) identifica el cuento literario que más se cultiva en el XVIII con la novela corta de estirpe cervantina, pero el modo de organización de los relatos en las colecciones originales no remitirá, mayoritariamente, al de las *Novelas ejemplares*, pues serán muy importantes las colecciones enmarcadas, como veremos. En cambio, en la segunda mitad de siglo estas reediciones tendrán menos cabida frente a la producción original y las traducciones de colecciones, como precisa Álvarez Barrientos (1991: 39).

A partir de mediados del XVIII y hacia finales del siglo, además de continuarse la reedición de colecciones áureas, los autores dieciochescos crearán sus propias colecciones de relatos. Baquero Escudero (2011: 37) destaca dos colecciones que albergan cuentecillos humorísticos: *Segunda y tercera parte de la floresta española* de Francisco Asensio y la *Nueva floresta* de Calzada; también trae a colación dos colecciones de cuentos de inicios de siglo, como son *Gracias de la gracia* de Juan Boneta y *Deleite de la discreción* de Bernardino Fernández de Velasco. Recordemos que no era habitual recopilar en un volumen los cuentos que aparecían en prensa, mientras que las novelas cortas, muchas publicadas sueltas o por fascículos, sí se solían reunir *a posteriori* en un volumen (Álvarez Barrientos, 1991: 242), dado el reconocimiento que se tenía de este subgénero narrativo, como demuestra la numerosa reedición de colecciones áureas. En las dos últimas décadas del siglo XVIII verán la luz numerosas colecciones que incluyen novelas cortas, como *Voz de la naturaleza* de García Malo, *La noche entretenida* de D. J. M. H., *Nueva colección de novelas ejemplares* de Martínez Colomer o *El Decamerón*

---

<sup>10</sup> Cantos Casenave (2002) ofrece cifras relevantes: nueve ediciones de 1703 a 1799 de las *Novelas ejemplares* y al menos once ediciones entre 1705 y 1794 de las *Novelas amorosas y ejemplares*.

*español* de Rodríguez de Arellano. Este tipo de colecciones reúne los relatos valiéndose de la yuxtaposición o de la estructura enmarcada; en el primer caso, no existe ningún tipo de interdependencia entre las historias reunidas y para descubrir el propósito integrador o nexo unificador habría que recurrir, de nuevo, a los paratextos (Baquero Escudero, 2011: 39), y en el segundo caso, se conectan los relatos a través de un marco, que generalmente desarrollará una tertulia. El marco, ampliamente utilizado en la Edad Media y en la literatura áurea, en el siglo XVIII adquirirá así un rasgo específico, que responde a una práctica social de la época: la narración de historias breves en tertulias, que remite a la costumbre de las lecturas en voz alta (Cantos Casenave, 1998: 41). Carnero (1998: 29) coincide en darle importancia al fenómeno real de sociabilidad de la época, en el que se inspiran las tertulias ficticias. Esta técnica enmarcadora estará presente no solo en las colecciones, sino también en las misceláneas y la prensa periódica (Baquero Escudero, 2011: 37). Algunos títulos de las obras remiten directamente a la tertulia desarrollada en el marco, celebrada de noche y/o en invierno: *Las noches de invierno*, *La noche entretenida*, *Noches divertidas*, *Tertulias de invierno* o *El entretenimiento de las náyadas* son algunos ejemplos que ofrece Carnero (1998: 28).

Otra práctica destacable en la segunda mitad de siglo será la traducción de colecciones extranjeras, sobre todo francesas. En este ámbito destaca la traducción de Francisco de Tójar *Colección de cuentos morales*. Álvarez Barrientos editó esta obra en 2002; en su introducción (2002: 22) detalla que contiene la novela corta *Zimeo* y algunos cuentos y fábulas orientales de Saint-Lambert; estos textos aparecieron publicados previamente en el *Semanario de Salamanca*, periódico del que Tójar estuvo al frente entre 1795 y 1796. Para este estudioso, es llamativo que Tójar en los últimos años del siglo XVIII se decidiera no por publicar una colección original, como estaban haciendo otros autores coetáneos, sino que optara por la traducción, que se le presentaba, sin duda, como “mercado más seguro, rápido y barato” (2002: 21). Baquero Escudero (2011: 36), por su parte, destacará la importancia del prólogo que Tójar antepuso a esta colección traducida. Otra traducción que esta autora rescata es *Veladas de la quinta o novelas sumamente útiles* de la Condesa de Genlis, publicada en España en 1791 con traducción de Fernando de Gillemán. En esta obra, la escritora francesa sitúa a los personajes en un escenario rural, donde la madre cuenta historias con el fin de educar a sus hijas (Baquero Escudero, 2011: 39). Esta unión de la finalidad didáctica y la estructura enmarcada queda anunciada con el título de la obra.



Para Carnero (1998: 25), las misceláneas, junto a las novelas extensas y las colecciones de novela corta, representan el conjunto de la producción narrativa de mediados del siglo XVIII y parte del XIX. Las tertulias sociales y lecturas en voz alta que hemos mencionado anteriormente se relacionan estrechamente con las misceláneas, que debían ser manejadas oralmente en reuniones, pues muchos de sus contenidos, como los juegos, los acertijos o los chistes, presuponen un ámbito social de interacción (Carnero, 1998: 26). Asimismo, estas misceláneas dieciochescas suponen una continuación de las misceláneas áureas (Carnero, 1998: 36). Este autor apunta que el contenido de las misceláneas de finales del siglo XVIII (y principios del XIX) no podía ser más heterogéneo: juegos, chistes, cuentecillos tradicionales, proverbios, anécdotas, relatos de viajes, novelas cortas, etc. Una miscelánea destacada es *Las noches de invierno* de Pedro María Olive, quien utiliza una reunión de personajes como marco para entrelazar los diversos materiales que alberga esta obra en siete volúmenes, pues mezcla historias verdaderas, novelas, fábulas mitológicas, historia natural, etc. Álvarez Barrientos (1991: 265) destaca su carácter modélico, dado que autores posteriores remitirán a esta obra.

En cuanto a la inserción de narrativa breve en obras mayores, es esta una práctica textual que se seguirá dando en el siglo XVIII. Rodríguez Gutiérrez (2004: 20-21) explica que las características de la novela dieciochesca permiten la inclusión de “episodios semiindependientes”, que son aquellos relatos que podrían existir por sí mismos y cuya función es adornar el relato principal. Baquero Escudero (2011) ofrece ejemplos de distintos tipos de novelas dieciochescas que incluyen episodios secundarios que se podrían catalogar de novelas cortas: *Zumbas* de José de Santos Capuano, *El Mirtilo* de Montengón, *Los trabajos de Narciso* y *Filomena* de Martínez Colomer o *La Leandra* de Valladares de Sotomayor. Esta autora matiza que la inserción de cuentos en modelos novelescos se sigue dando en el siglo XVIII de dos formas: “o bien de forma explícita, a través del relato de algún personaje, o bien imbricado dentro de la propia acción novelesca” (2011: 42), a lo que previamente se había referido como relato diluido.

Entre las colecciones originales de novela corta de los autores dieciochescos se hallan algunas que vieron la luz ya a inicios del siglo XIX, como *Las tardes de la granja* de Vicente Rodríguez de Arellano, *Mis pasatiempos* de Cándido María Trigueros o *Tertulias de invierno* de Antonio Valladares de Sotomayor. Esto nos permite afirmar que hay continuidad entre la producción literaria de finales del siglo XVIII y la de inicios del XIX, por lo que la literatura dieciochesca conforma una bisagra entre la áurea y la decimonónica. Hemos mencionado que el cuento literario, cuyo nacimiento estableció

Baquero Goyanes en el siglo XIX, Cantos Casenave lo ha identificado con el cuento novelado dieciochesco y que este anuncia algunas características del cuento romántico. Siendo así, este tipo de cuento dieciochesco se establecería como un antecedente inmediato del cuento literario decimonónico. Por supuesto, la aparición de la prensa permitió la publicación de numerosos relatos, y este medio de publicación vivirá su apogeo en el siguiente siglo. Por todos estos motivos, podemos calificar el siglo XVIII de antesala de las formas literarias que se desarrollarán en el siguiente siglo.

### **1.3 La gran eclosión narrativa del siglo XIX: la prensa y las colecciones como vehículos de difusión del relato corto**

#### ***1.3.1 La aparición y el auge del cuento literario***

Se hace necesario comenzar este apartado haciendo hincapié en el surgimiento del cuento literario como nueva modalidad narrativa, diferenciada del cuento tradicional. En el siglo XIX la distinción entre estos dos tipos de cuento se va a hacer muy evidente. Fue Baquero Goyanes (1949) quien apuntó la consolidación del cuento literario en este siglo, periodo en el que alcanzó su madurez y plenitud, si bien en el siglo XVIII Cantos Casenave rastreó sus antecedentes, como vimos en el apartado anterior. Baquero Goyanes aduce la aparición de un nuevo género literario: este tipo de cuento que pierde su carácter tradicional y que adquiere una técnica y unos medios expresivos propios, “con capacidad de actuar sobre la sensibilidad del lector de manera distinta a cómo actúa la novela” (1949: 69). De este modo, frente al cuento tradicional, el literario adquirirá carácter de creación personal. Con respecto a las características de este nuevo cuento literario, Pujante Segura ofrece una síntesis clarificadora:

al igual que la novela moderna, [el cuento literario] se caracteriza por su contemporaneidad: presenta una historia en una temporalidad cercana y concreta. La voz predominante es la tercera, con un narrador heterodiegético tradicional compatible, sin embargo, con incursiones de la primera persona. Cuando aparece el narrador personaje, por lo general se justifica a través del tradicional recurso del marco, el del viaje o la reunión. En este sentido, hay un contraste entre la cuentística del XIX y la del XX, que no suele justificar la primera persona. Este nuevo cuento literario se caracterizará mayoritariamente por la concentración en un momento de la vida del personaje, un momento significativo, lo cual también cambiará en el cuento posterior (2014: 103).

A ese tipo de marco al que remite la estudiosa le dedicaremos atención más adelante. También debemos tener en cuenta que la variedad temática del cuento español decimonónico es amplísima; Baquero Goyanes (1949) distingue cuentos legendarios, fantásticos, históricos y patrióticos, religiosos, rurales, sociales, humorísticos y satíricos, de objetos y seres pequeños, de niños, de animales, populares, de amor, psicológicos y morales, trágicos y dramáticos.

A inicios del siglo XIX los románticos abogaron por la recuperación del folclore nacional, y con ello, de los cuentos folclóricos o tradicionales; pensemos en la labor de recuperación llevada a cabo por los hermanos Grimm, Andersen o, en España, Cecilia Böhl de Faber y Juan Valera. Ello supuso un paso importante a la hora de crear ese nuevo tipo de cuento literario, pues a los temas de amplio recorrido en la historia literaria los escritores decimonónicos tratarán de darles una forma original. Así, el inmediato precursor del cuento literario es para Baquero Goyanes el cuento romántico. En cuanto a la intención didáctica o de entretenimiento, afirma este experto que el cuento decimonónico conserva la intención moralizadora y didáctica del cuento tradicional, aunque transformada (1949: 80), pues la enseñanza explícita en las narraciones medievales y renacentistas, revestida de ejemplaridad en los siglos XVII y XVIII, se hará implícita en los cuentos del siglo XIX y vendrá dada por la intención de carácter moral y/o ideológico. Ahora bien, la búsqueda del entretenimiento del lector también se hace patente en los relatos, sobre todo en aquellos casos en que se incluyen en volúmenes que también albergan artículos, a los que los relatos conceden amenidad (Ezama Gil, 1995: 269).

En este siglo van a coexistir la novela corta y el cuento literario, y el propio Baquero Goyanes (1949: 108-109) afirma que en algunas ocasiones se hace difícil su diferenciación; recordemos que Pardo Bazán propuso el término *cuento largo* para referirse a lo que comúnmente se denominaba *novela corta*. Para desentrañar la variedad terminológica ligada a la narrativa breve, también propia de este siglo, este experto (1949: 59) compuso una tabla con los distintos conceptos utilizados en diferentes idiomas para referirse a la novela, la novela corta o el cuento literario y el cuento o cuento popular, la cual reproducimos a continuación:

	NOVELA	NOVELA CORTA	CUENTO
		CUENTO	CUENTO
		LITERARIO	POPULAR

Inglés.	<i>Roman o novel.</i>	<i>Short story.</i>	<i>Tale.</i>
Francés.	<i>Roman.</i>	<i>Nouvelle.</i>	<i>Conte.</i>
Italiano.	<i>Romanzo.</i>	<i>Novelle.</i>	<i>Racconto.</i>
Alemán.	<i>Roman.</i>	<i>Novelle y Erzählung.</i>	<i>Märchen.</i>
Español.	<i>Novela.</i>	<i>Novela corta.</i>	<i>Cuento.</i>

Siguiendo esta línea, Pujante Segura propondrá una “ecuación” (2014: 107) para dilucidar la narrativa breve decimonónica española (y francesa):

(novela corta) = cuento largo y realista = cuento literario = *nouvelle*

vs.

(cuento) = cuento breve y fantástico = cuento tradicional = *conte*

Dadas tales imprecisiones terminológicas, en este apartado –a diferencia de los dedicados a los Siglos de Oro y al siglo XVIII– no habrá distinción entre colecciones de cuentos y colecciones de novela corta, debido a esta aparición del cuento literario y a la identificación que hacen algunos autores entre este y la novela corta, llegando algunos escritores a combinar ambos tipos de relatos en un mismo volumen (será esta una práctica llevada a cabo también por Ayala). En el siglo XX cuando se produce de nuevo una eclosión de colecciones de novela corta, creadas por los propios escritores o por los editores.

Baquero Goyanes defiende la total independencia del cuento en el siglo XIX y no duda en afirmar que “vive por sí solo” y que “es un género literario moderno” (1949: 84). Baquero Escudero coincide en que el cuento experimentó su plena autonomía en el siglo XIX:

Si a lo largo del siglo XVIII, tal como la crítica más reciente ha demostrado, el cuento presentará ya un carácter autónomo al aparecer, sobre todo, de forma independiente en las páginas de la prensa periódica, será, no obstante, en el siglo XIX, y con la aparición de ese nuevo cuento de creación personal considerado hoy como un nuevo género literario, cuando esta especie narrativa adquiera plena autonomía estética (2011: 45).

### ***1.3.2 La publicación de los relatos en prensa y su posterior recopilación***

Esta autonomía del cuento se produjo gracias, sobre todo, a la prensa, como principal medio de difusión de este género. Los relatos ya se habían empezado a publicar en prensa en el siglo XVIII, pero será en el XIX cuando este tipo de publicación viva su apogeo, tanto en España como en otros países europeos, hasta el punto de que llegó a ser objeto de reflexión por parte de los escritores del momento, como Clarín, que tiene un ensayo de título esclarecedor, “La prensa y los cuentos”, como destaca Baquero Escudero (2011: 47-48). Ya en su estudio de 1949 Baquero Goyanes apuntó que el nacimiento del cuento como nuevo género literario se vio impulsado por los periódicos y las revistas decimonónicas; con ello, el autor (1949: 164) no quería decir que el periodismo creara taxativamente al cuento, pero sí que favoreció su cultivo y, con ello, se estableció una relación de interdependencia entre ambos. Efectivamente, Ezama Gil (1992: 26) también defenderá que el relato breve afirmó su identidad genérica y aseguró su difusión a finales del XIX gracias al apoyo de la prensa. Esa interdependencia que Baquero Goyanes mencionaba tiene que ver para Ezama Gil (1992: 23) con el hecho de que los relatos se vieran condicionados por el contenido y los recursos formales del medio en que se publicaban, pues este determina, en cierta medida, la caracterización del texto que acoge. Además, la propia brevedad del cuento facilitaba que se insertase en las páginas de la prensa periódica. Ezama Gil matiza que en las revistas la extensión de los relatos era mayor que la de los relatos aparecidos en los diarios debido a las características de cada uno de estos medios de difusión –es esta una diferencia que se observa, asimismo, en los relatos ayalianos publicados en revistas y periódicos–. Otra diferencia fundamental que apunta Ezama Gil (1992: 30) entre el diario y la revista es que el primero necesita señalar el material literario para destacarlo ante su público, por convivir con otro tipo de materiales, mientras que la revista ofrece, por lo general, un producto de esta clase.

El periodismo benefició no solo al cuento, sino también a la novela, que en ocasiones se vio publicada por entregas (Baquero Goyanes, 1992: 2-3). Este experto adujo que el cuento llegó a ser “víctima” (1949: 164) del periodismo, en el sentido de que en ocasiones se convirtió en un producto de circunstancias y dependiente de la ideología del periódico que lo albergaba. Esa vinculación ideológica del cuento, que además servía para mantener la coherencia con el resto de los textos publicados en el mismo periódico, y la eclosión de cuentos ligados a situaciones externas, como podían ser las festividades religiosas, son elementos determinantes en la configuración del cuento decimonónico

para Ezama Gil (1992). No perdamos de vista que se trata de una costumbre entre escritores; de hecho, Ayala publicará el cuento de circunstancias “Una Nochebuena en tierra de infieles”, el 29 de diciembre de 1985 en el periódico *El País*. El periodismo no por ello dejó de contribuir al éxito del cuento entre los lectores y los escritores decimonónicos. Ese éxito fue tal que, además de los periódicos, las revistas, las colecciones o las antologías, surgieron publicaciones periódicas dedicadas exclusivamente a recoger novelas cortas y cuentos, como *El Cuento Semanal* (Baquero Goyanes, 1949: 168). Asimismo, había prácticas habituales en el ámbito periodístico para estimular la escritura y la lectura de relatos: la convocatoria de concursos, la creación de secciones específicas, la publicación de almanaques anuales y números extraordinarios y la inclusión de relatos extranjeros (Ezama Gil, 1992: 27).

Para Baquero Escudero (2011), parece claro que, si el cuento literario debe su autonomía e independencia a la prensa periódica, no obstante, tuvo que pagar un precio por ello, pues el medio de publicación no solo le impuso sus propias condiciones, sino que también la facilidad de los escritores en dar a conocer sus cuentos a través de la prensa llegó a perjudicar al género. Además, aquellos relatos no reunidos posteriormente en un libro cayeron en el olvido, por lo que “ese importante proceso histórico de la independencia del género se presenta rodeado de claroscuros” (Baquero Escudero, 2011: 54). Recordemos que esta situación se dio en el siglo anterior, cuando no se solían publicar en colecciones los relatos aparecidos primeramente en prensa, pero en el siglo XIX los escritores sí llevarán a cabo, mayoritariamente, esa labor de recopilación, dando lugar con ello a colecciones de relatos de unas características específicas. Para Ezama Gil (1992: 35), el rasgo distintivo de la narrativa breve decimonónica será su recopilación en un volumen tras haberse publicado de manera aislada en prensa. Esta autora destaca que, en algunos casos, aunque no es lo habitual, el libro de relatos se publicaba primero y después un periódico se hacía eco de algunos de los cuentos que reunía, con la intención de dar a conocer esa obra.

El hecho de que los relatos se integraran en un volumen, una vez que habían sido difundidos a través de la prensa, hace que esas colecciones no estén dotadas, *a priori*, de una unidad de sentido, lo cual supone una diferencia fundamental entre las recopilaciones decimonónicas y las colecciones de los siglos anteriores (Ezama Gil, 1992: 14). Las recopilaciones, por reunir textos publicados con anterioridad de manera aislada, no se pueden concebir con una idea previa ni con un designio unitario. En este sentido, Baquero Escudero (2011: 58), siguiendo los postulados de Palomo y Sobejano, considera que en

estas recopilaciones decimonónicas se suele dar la yuxtaposición o una coordinación forzada. Ezama Gil (1993) menciona que puede haber casos excepcionales de colecciones en las que sí hay un diseño previo unificador de los relatos contenidos en el volumen, como en los *Cuentos de Levante*, de Rafael Altamira, o *Cuentos del general*, de Vicente Rivera Palacio, tal como añadirá Gutiérrez Díaz-Bernardo (2003). En cualquier caso, no es esta práctica la habitual, sino la de buscar una idea de conjunto posteriormente, estando los relatos ya publicados. En estos casos se solía utilizar el término “moral”, lo cual implicaba en ocasiones una vinculación forzada, pero llevada a cabo, en cualquier caso, con la intención de recopilar la obra dispersa de los autores (Ezama Gil, 1993: 92).

Es la reunión de relatos ya publicados de manera independiente lo que explica la heterogeneidad de este tipo de recopilaciones decimonónicas, dado que se trata de volúmenes concebidos, a menudo, como una agrupación forzada de textos que fueron creados y publicados de forma completamente autónoma (Baquero Escudero, 2011: 57). Con todo, Ezama Gil (1992) afirma que en ese tipo de recopilaciones se puede llegar a conseguir cierto grado de unidad de sentido. Esta la observa Gutiérrez Díaz-Bernardo (2003) en obras como *Cuentos de mi tiempo*, de Jacinto Octavio Picón, *Cuentos morales*, de Clarín, y *Cuentos de Marineda* y otros volúmenes de Pardo Bazán. No hay que perder de vista que la unión sería menor en comparación con la de aquellas colecciones que son resultado de la escritura de un conjunto de relatos con la intención de aparecer primeramente reunidos en un libro, pero ello no implica que en las recopilaciones deje de buscarse cierta unidad, como puede ser a través de una ordenación determinada de los relatos.

En cualquier caso, el carácter predominante de estas recopilaciones del siglo XIX es el heterogéneo, incluso el misceláneo, como veremos. Por ello, darles un título coherente a estos volúmenes se convertía en una tarea ardua para los escritores. Baquero Escudero (2011: 62-63) señala que los títulos trataban de buscar un principio de coordinación basado en diferentes criterios, como la temática, el escenario, el efecto producido en el lector o la funcionalidad de los relatos, y ofrece ejemplos de colecciones con cada uno de estos tipos de títulos. Para aquellas recopilaciones en las que prima la mera yuxtaposición de relatos, se optaba por escoger el título de alguno de los relatos reunidos, aunque esta práctica era menos frecuente (*ibidem*); veremos que Clarín optó por esta práctica en casi todas sus colecciones. Otro elemento que revelaba la intención del escritor de cohesionar u homogeneizar el volumen de relatos podía ser el prólogo que lo encabezaba, un paratexto que en ocasiones servía para exponer los motivos para recopilar

determinado grupo de relatos, como ocurría en algunas obras de Clarín y Pardo Bazán (Baquero Escudero, 2011: 61-62). En este sentido, será fundamental analizar tanto los títulos como los paratextos de las recopilaciones ayalianas, partiendo de la idea de Martínez Arnaldos (2003) del carácter cardinal del título para toda obra literaria y de los postulados de Genette.

La pérdida de unidad o de idea de conjunto, que diferencia a las recopilaciones decimonónicas de las colecciones de la tradición anterior implica otro cambio importante: la supresión del marco englobador de los relatos, que servía de justificación de la existencia de las narraciones enmarcadas (Ezama Gil, 1993: 91). No obstante, aún pueden hallarse vestigios de esta situación en obras que poseen la estructura del marco como principio compositivo unificador. Baquero Escudero (2011: 49) menciona ejemplos de colecciones decimonónicas enmarcadas, como *Estudios históricos sobre las costumbres españolas. Novela original*, de Escosura o, en el ámbito de la literatura inglesa, *The Queen of Hearts*, de Wilkie Collins y *A Group of Nobles Dames*, de Thomas Hardy; estos casos son excepcionales, pues de forma general el cuento literario no compartirá espacio con otros bajo un marco común.

Hay que matizar que el marco en las colecciones decimonónicas no desaparecerá del todo, sino que, en general, pasará de ser global, como motivo compositivo que reúne varios relatos, a ser interno, narrativo, de cada relato en particular. Este marco narrativo seguirá siendo una estructura superior que respalda las narraciones, aunque sea de manera individual. El marco de la narración queda determinado por el deseo de verosimilitud de los escritores decimonónicos pues, como señala Ezama, la insistencia en señalar la veracidad, la realidad de lo narrado, en presentar las historias como realmente ocurridas, es una constante en muchos relatos. Esta última estudiosa entiende que esta situación se produce debido al trasvase de estructuras y contenidos entre la noticia periodística y el relato ficticio que, recordemos, convivían en las páginas de la prensa periódica (1992: 47). Para alcanzar esa veracidad, Germán Cánovas (2008: 81) señala que se recurre a la descripción detallada del ambiente de enunciación de los relatos, al relato en primera persona de una experiencia autobiográfica o a la narración de un viaje o una excursión al lugar en el que la historia se explica. En cualquier caso, se da una extrema concreción del marco. Este autor explica que, por ello, el marco funciona para presentar relatos de carácter legendario en *Cuentos de mi tierra* de Víctor Balaguer.

El marco narrativo se revestirá de un carácter no solo verosímil, sino también oral, heredado del cuento tradicional, pues en ocasiones o bien el marco se concibe como un



diálogo entre dos o más personajes, y con ello se dota al relato de cierta espontaneidad o improvisación (Ezama Gil, 1992: 67), o bien se construye en torno a un narrador personaje. En estos casos,

el diálogo entre dos (confidencia íntima) o más personajes (tertulia) acerca de un tema concreto motiva la narración de una historia que se ofrece como ejemplo, y a la que, en el final del relato, puede o no añadirse una conclusión; la historia relatada es, por lo general, vivida, y sólo ocasionalmente, oída (Ezama Gil, 1992: 67).

Como vemos, pese a la diferencia entre el cuento tradicional y el literario, en este perdurará la ficción de oralidad en ese marco narrativo. En consecuencia, si en el siglo XIX no se suelen hallar colecciones de relatos enmarcados, la estructura del marco no desaparecerá completamente, sino que se volverá a encontrar, aunque manejada de forma distinta, pues dentro de ella se alojará un único relato (Baquero Escudero, 2011: 51). Frente a ello, en los relatos breves del siglo XX esta situación no se dará: el marco irá perdiendo rastro hasta casi desaparecer por completo en este siglo, aunque habrá excepciones<sup>11</sup>, como es el caso del cuento ayaliano “Violación en California”, con un marco narrativo, en el que se desarrollan dos relatos de carácter sorprendente, extraño, enmarcados en el diálogo entre dos personajes.

Otra práctica frecuente en el siglo XIX era la de publicar libros de contenido mixto, de carácter misceláneo, en los que se dan cita artículos críticos y relatos breves, una práctica que no podemos considerar novedosa, pues en la tradición anterior, sobre todo en la literatura áurea, ya vimos que los relatos podían aparecer en obras de naturaleza distinta a la narrativa. En esta línea, Baquero Escudero (2011) recuerda la habitual inclusión de narraciones breves en la prosa de ideas áurea. Ezama Gil distingue en su trabajo de 1993 dos tipos de misceláneas decimonónicas: aquellas en las que los relatos ficticios son el componente mayoritario, pero que también incluyen artículos, y aquellas que reúnen cuentos, artículos de crítica literaria y social, notas de viaje, cuadros de costumbres, entrevistas a escritores, etc. En estos casos, como ya mencionamos anteriormente, los relatos funcionan como elemento de entretenimiento, para hacer menos “árida” la doctrina (Ezama Gil, 1993: 92). *Solos de Clarín* es el ejemplo recurrente que proponen varios estudiosos.

---

<sup>11</sup> Pozuelo Yvancos (2010) apunta la excepcionalidad de una colección de relatos enmarcada publicada en 2009, *Mirar al agua. Cuentos plásticos* de Javier Sáez de Ibarra.

Una última práctica de composición de narrativa breve a la que debemos prestar atención es la elaboración de colecciones con relatos traducidos, práctica que ya se dio con frecuencia en el siglo anterior y que ahora se continuará. Gutiérrez Díaz-Bernardo (2003) ofrece numerosos ejemplos de traducciones del francés y del inglés, de autores reconocidos en el ámbito del cuento como Hoffmann o Balzac. Para este mismo autor es un indicio de la importancia que va adquiriendo el cuento literario la publicación de antologías –como *Cuentos escogidos de los mejores autores castellanos contemporáneos*, de Enrique Gómez Carrillo–, modelo que se seguirá desarrollando en el siglo XX.

### ***1.3.3 Los autores decimonónicos cultivadores de cuento y novela corta. Clarín y Pardo Bazán, principales autores***

De entre los autores decimonónicos que escribieron relato breve destacan con poderosa fuerza Clarín y Pardo Bazán. A ellos dedicaremos mayor atención, junto a Pérez Galdós, por ser este un autor sobre el que Ayala elaboró varios estudios. Gutiérrez Díaz-Bernardo, en su obra *El cuento español del siglo XIX*, ofrece una clasificación de los autores decimonónicos por etapas, teniendo en cuenta la evolución del género hasta la aparición del cuento literario. Así, distinguirá entre autores de cuento en la época romántica, autores entre el Romanticismo y el realismo y autores de cuento literario en el realismo y naturalismo. En el primer grupo, Gutiérrez incluye a Eugenio de Ochoa, Serafín Estébanez Calderón, Antonio Ros de Olano, José de Espronceda, Miguel de los Santos Álvarez y Juan Eugenio Hartzenbusch, que colaboró en las *Mil y una noches españolas. Colección de leyendas, hechos históricos, cuentos tradicionales y costumbres populares* (1845).

Al segundo grupo pertenecen Cecilia Böhl de Faber, Pedro Antonio de Alarcón, Gustavo Adolfo Bécquer, José María de Pereda, Juan Valera y Benito Pérez Galdós. De la autora que publicaba con el pseudónimo Fernán Caballero destaca Gutiérrez (2003: 71-72) su labor de colectora, más que de creadora, de material folclórico. Es interesante la denominación que utilizaba la autora para referirse a sus relatos breves, “relaciones”, mientras que “cuentos” (2003: 72-73) serían los tradicionales o folclóricos. Pedro Antonio de Alarcón, por su parte, tenía obsesión o manía, en palabras de Baquero Goyanes (1992: 201), por retocar, releer y modificar sus obras, pudiendo por ello existir notables diferencias entre la primera versión de un relato publicado en prensa y su segunda versión, editada para su inclusión en un libro. Este autor elaboró tres volúmenes

de narrativa breve entre 1881 y 1882, en cuyos títulos se vislumbra la variedad terminológica que acompaña a la narrativa breve: *Cuentos amatorios*, *Historietas nacionales* y *Narraciones inverosímiles*. La primera colección es para Gutiérrez (2003: 96) la más homogénea, desde el punto de vista temático y por la organización del conjunto; la segunda se compone de diecinueve textos, y la inclusión de algunos de ellos es para este estudioso (2003: 97) arbitraria e, incluso, forzada; y la tercera es un “muestrario de estilos, sin orden alguno” (2003: 100), de carácter heterogéneo. Bécquer, en su labor de recopilación de tradiciones orales, lleva a cabo un proceso de reelaboración literaria de esos materiales folclóricos. En algunas de sus leyendas hallamos un narrador responsable que procede del lugar donde se desarrolla el relato, dando con ello lugar a una situación marco, respaldada por el viaje o el diálogo entre personajes. En cuanto a sus *Leyendas*, para Gutiérrez (2003: 108) estas suponen la culminación o la superación del cuento legendario, de carácter fantástico o maravilloso. Este mismo estudioso trae a colación dos colecciones distintas de Juan Valera: *Cuentos y chascarrillos andaluces*, una recopilación de cuentos populares, tradicionales o folclóricos, y *De varios colores*, la única colección de relatos que fue publicada en vida del autor.

Benito Pérez Galdós publicó únicamente un volumen de relatos: *Torquemada en la hoguera* (1889), que incluye la novela corta homónima y cuentos. Gutiérrez destaca el contraste de los cuentos fantásticos de este novelista realista; de hecho, Alan E. Smith editó una antología de *Cuentos fantásticos* en Cátedra en 1996. Estas dos obras son recopilaciones de relatos que previamente habían aparecido publicados en prensa, siguiendo el modo de publicación característico de la época. Peñate Rivero (2001) ofrece una lista de todos sus cuentos con los datos sobre su primera publicación en periódicos o revistas, como *La Nación*. Los relatos galdosianos, extendidos a lo largo de casi cuatro décadas, diseminados por la prensa y retomados después en libros pueden dar, según Peñate Rivero, la impresión de una sucesión de trabajos dispersos sin mayor relación entre ellos, pero precisamente este estudioso tratará de buscar puntos de conexión entre los relatos de Galdós. Así, este estudioso (2001: 682) distinguirá dos etapas en la cuentística galdosiana: el primer periodo se caracterizaría por la insistencia en la observación y la descripción de actitudes y comportamientos sociales muy concretos, y el segundo periodo tendría una temática más amplia, vinculada a asuntos de orden existencial. Asimismo, en su análisis de la narrativa breve galdosiana hallará rasgos comunes, que, diríamos, conforman el estilo del autor: la transformación del personaje como uno de los ejes narrativos básicos, la narración de actos frente a la mera relación de acontecimientos, la

acción única y concentrada espacialmente, la ambientación en un tiempo próximo al presente, el narrador-protagonista frecuente, etc. Todo ello conduce a Peñate Rivero a concluir que “la cuentística galdosiana no se disuelve en una simple miscelánea de textos ocasionales y de elementos heterogéneos, sino que, muy al contrario, es perceptible incluso una cierta configuración sistemática, no sólo en el interior de cada cuento [...], sino entre los distintos textos analizados” (2001: 690). No debemos dejar de mencionar que Ayala dedicó varios ensayos a la obra de Galdós, como “Conmemoración galdosiana”, “Sobre el realismo en literatura (con referencia a Galdós)”, “Galdós en su tiempo”, “Los narradores en las novelas de Torquemada” o “La creación del personaje en Galdós”. Baquero Escudero (2020), además de traer a colación estos estudios ayalianos, subraya la influencia que Galdós también tuvo en la obra literaria del granadino, pues ambos escritores comparten el modelo cervantino.

En el tercer grupo de autores decimonónicos que propone Gutiérrez incluye, además de Clarín y Pardo Bazán, a Jacinto Octavio Picón y Armando Palacio Valdés. De Octavio Picón, este crítico (2003) trae a colación algunas de sus recopilaciones, como *Cuentos de mi tiempo*, que reúne dieciséis relatos dispuestos en general en el mismo orden en que habían aparecido en prensa, y *Drama de familia*, cuyo título es el del cuento que abre la serie. Cabe destacar que el relato *Desencanto* fue el primero que se publicó en *El Cuento Semanal* (como sucederá con *El rapto* de Ayala en *La Novela Popular*). Destaca Gutiérrez (2003: 223) que es frecuente en Octavio Picón el uso de narraciones enmarcadas en una tertulia, conversación o discusión, lo cual es sintomático de la narrativa breve decimonónica. De hecho, Palacio Valdés llegó a elaborar una colección enmarcada, *Tiempos felices*, que para Baquero Escudero (2011: 64) es singular por el engarce que genera el marco al establecer un pie temático forzado para cada una de las narraciones, llegando a establecerse como un precedente del ciclo literario. Si bien esta práctica no constituye una novedad en la tradición del relato corto, resulta, sin duda, una rareza en estos momentos de nuestra historia literaria.

Al contrario que Galdós, Clarín cultivó más el cuento que la novela. Cuentos y novelas cortas componen la narrativa breve clariniana. En su tiempo, el crítico Clarín fue más conocido y celebrado que el narrador Leopoldo Alas, pero hoy en día el autor de *La Regenta*, la mejor novela del siglo XIX para algunos críticos, es la figura que se ha impuesto, como señala Martínez Cachero (2002) en la introducción a la antología que preparó con cuentos del autor. Varios estudiosos han considerado que determinados relatos de Clarín son novelas cortas, si bien no hay consenso en cuáles lo son, como

apunta Albaladejo (1998: 159). También distintos estudiosos han establecido diversas clasificaciones temáticas de sus relatos. Baquero Goyanes ajustaría la clasificación a los grupos temáticos por él mismo establecidos para el cuento decimonónico, lo que para Martínez Cachero (2002: 3) supone una prueba fehaciente de la rica variedad del conjunto de relatos de Clarín.

Los relatos de Clarín se dan en diversos ámbitos: algunos cuentos quedaron dispersos en la prensa<sup>12</sup>; otros se insertaron en obras que no presentaban una naturaleza narrativa, como es el caso del cuento fantástico “El diablo en Semana Santa”, que pertenece al volumen de artículos *Solos de Clarín* (Baquero Escudero, 2011: 55), y de otros cuentos que aparecen en ...*Sermón perdido* (1885), *Palique* (1894) y *Siglo pasado* (1901), volúmenes de crítica que destaca Carolyn Richmond –estudiosa que ha editado los *Cuentos completos* de Clarín y cuyo análisis se nos presenta modélico para nuestro acercamiento a la narrativa breve ayaliana–; otros cuentos y novelas cortas se reunieron en colecciones al uso. Sobejano pone de relieve que sus dos primeros volúmenes de narrativa breve fueron de novelas cortas, mayoritariamente, frente a los tres siguientes de cuentos; así, este experto (1985: 82) observa que entre 1881 y 1891 en la obra de Clarín se encuentran formas narrativas amplias, también con las dos novelas extensas *La Regenta* y *Su único hijo*, mientras que entre 1891 y 1901 son más frecuentes las formas narrativas breves. Los volúmenes de novelas cortas y cuentos que preparó Clarín son *Pipá*, *Doña Berta*, *Cuervo*, *Superchería*, *El Señor y lo demás*, *son cuentos*, *Cuentos morales* y *El gallo de Sócrates*. En 1916 se publicó *Doctor Sutilis*, colección póstuma, como *El gallo de Sócrates*, pero de carácter muy diferente al resto. Reúne narraciones que habían sido incluidas en volúmenes de crítica, ordenadas por la editorial siguiendo criterios temporales (Richmond, 2000: 17), por lo que es una colección más heterogénea que las demás.

En *Pipá* (1886) el primer relato es una novela corta y es el que da título a la colección –mismo *modus operandi* seguirá Ayala en *Cazador en el alba* e *Historia de macacos*–. Los relatos fueron dispuestos como Clarín indicó a su editor. Para Richmond (2000: 30) es significativo que “Pipá” y “Zurita” ocupen los puestos primero y último, ya que no solo son los relatos más extensos, sino que además se relacionan entre sí y otorgan al libro una especie de organización circular. En “Amor’ è furbo”, “Mi entierro”, “Un

---

<sup>12</sup> Este aspecto es abordado por Ángeles Ezama Gil (2015) en su artículo “Literatura periodística y dispersión: algunas colaboraciones olvidadas de Clarín en la prensa de provincias”, donde además recoge en un apéndice una serie de textos clarinianos olvidados.

documento” y “Las dos cajas”, Richmond observa una relación de complementariedad y, además, “la evolución en su tratamiento del amor encaja muy bien entre los sueños infantiles de Pipá y las experiencias del tímido celibato Aquiles Zurita” (*ibidem*). La autora considera que esta unidad y creciente tensión se diluye con la intercalación de los tres cuentos restantes, “Avecilla”, “El hombre de los estrenos” y “Bustamante”, que se asemejan sobre todo a “Zurita”. Todo ello sumado a la alternancia de tonos que se produce en el conjunto conduce a Richmond a afirmar que la estructura interna de *Pipá* está muy lograda (*ibidem*).

*Doña Berta. Cuervo. Superchería* (1892) es, propiamente, una colección de novelas cortas (las que dan título al volumen)<sup>13</sup>, lo cual constituye un caso excepcional para Pujante Segura (2014: 103) en estos momentos, pues esta práctica se hará más habitual en el siglo siguiente. Sobejano (1985) denomina esta colección clariniana tríptico y señala la correspondencia con el modelo *Trois contes*, de Flaubert. “Cuervo” destaca en el volumen por su condición de producto extraño o único (Sobejano, 1985: 95); se trata de un relato sin argumento cuya posición central parece responder al deseo de separar dos historias de amor imposible y amor materno (Richmond, 2000: 41). El tema que une a las tres *nouvelles* es la muerte, temática que también se desarrolla en “Cuesta abajo”, por lo que Richmond (2000) entiende que Clarín se planteó la inclusión de este relato en el volumen. Como con la colección anterior, el autor dio instrucciones precisas al editor: “deseo que en la portada se lea *Doña Berta* con letras mayores y después con otras bastantes más pequeñas *Cuervo – Superchería*, y nada de decir allí que son novelas cortas; el público dirá lo que son” (*apud* Richmond, 2000: 41). Se observa que Clarín era un escritor muy implicado en el proceso editorial, lo cual condiciona el tipo de colección que ofrecía a sus lectores.

En *El Señor y lo demás, son cuentos* (1893) de nuevo la novela corta abre la colección y le da título, aunque en este caso con el añadido general referente al resto de narraciones. Pese a ello, para Sobejano (1985: 99) sería, en propiedad, la primera colección de cuentos, pues aduce que las dos anteriores eran para Clarín dos tomos de novelas cortas. Esta se compone de trece relatos, la mayoría publicados previamente en

---

<sup>13</sup> Las colecciones de tres novelas cortas serán frecuentes en los siglos XX y XXI: *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) de Miguel de Unamuno, *Tres novelas ejemplares* (1983) de Manuel Vázquez Montalbán, *El diablo meridiano* (2001), *El eco de las bodas* (2003), *El fulgor de la pobreza* (2005) y *Los frutos de la niebla* (2008) de Luis Mateo Díez o *El silencio y los crujidos. Tríptico de la soledad* (2018) de Jon Bilbao, pero con la especificidad de estar las novelas breves enlazadas, creando un ciclo. En esta práctica literaria nos detendremos en el siguiente apartado.

prensa entre 1892 y 1893, aunque Richmond (2000) detalla que dicho volumen iba a tener, en un primer momento, doce cuentos. Para esta experta es significativo que “El Señor” aparezca en primer lugar, pues va a establecer con ello un tono determinado para el conjunto, de carácter lírico y espiritual y este se volverá a dar, sobre todo, en el último cuento, “La rosa de oro”. Así, Clarín consigue, como en las colecciones anteriores, “una especie de enlace o marco para las once narraciones que, tampoco recogidas según el orden de su publicación en la prensa, alternan entre sí de tema y tonalidad” (Richmond, 2000: 45). En esta línea coincide la autora con la línea de pensamiento de Sobejano, que afirmó que “el hecho de que la colección se abra con tres relatos poemáticos y se cierre con otro, infunde al conjunto una fragancia emocional determinante” (1985: 102).

*Cuentos morales* (1896) se diferencia de las anteriores, en primer lugar, por el tipo de título, que ahora designa el conjunto, en lugar de ser el de uno de los relatos. Este volumen es el único cuyo título es independiente de la pieza inicial (Richmond, 2000: 50). Además, es una colección mucho más extensa que las anteriores, si bien Clarín, de nuevo, vuelve a colocar primero una novela corta, “El cura de Vericueto”, seguida de cuentos. Estos cambios explican que Clarín decidiera encabezar este volumen con un prólogo, que funciona como elemento cohesionador, de modo que la unidad en esta colección vendrá dada por tal paratexto. En cuanto a la distribución de los textos, para Gutiérrez (2003: 176) parece buscar deliberadamente la variedad y, según Richmond,

Clarín seleccionó con gran cuidado, como en los volúmenes anteriores, las narraciones primera y última, estableciendo así un tono que envuelve a las demás [...]. Las veintiséis intermedias alternan y varían en tema y tono sin seguir el orden en que fueron publicadas en la prensa y sin que existiera, al parecer, un intento por parte del autor de dotarlas de una estructura más allá de lo indicado (2000: 49).

Sobejano (1985: 110) considera que el siguiente volumen de relatos, *El gallo de Sócrates* (1901), es una prolongación de *Cuentos morales*, en el sentido de que no le supone ningún avance sobre lo obtenido en ella. Richmond la valora en términos más positivos: “en su conjunto, es un libro de muy alta calidad literaria donde el lector familiarizado con la narrativa clariniana puede encontrar una especie de *reprise* temática y estilística de mucha de la obra anterior” (2000: 57). Se trata de una obra póstuma que, no obstante, dejó preparada el propio Clarín. Es una recopilación de quince relatos, trece de ellos publicados previamente en prensa, que el autor seleccionó y ordenó cuidadosamente. La narración que da título al volumen establece un tono filosófico y

meditativo que retomará el último texto, titulado “Reflejo”. Ambos relatos están enlazados, a su vez, por la sombra de la muerte, que no deja de hacerse ver en varios cuentos del libro (Richmond, 2000: 57-58).

Al hacer un recorrido por las colecciones clarinianas, hemos observado que el orden establecido se torna fundamental, teniendo en cuenta que era propuesto por el propio autor (no por el editor) y no se trataba del orden previo de publicación en prensa. Richmond (2000) hace hincapié en las diferencias que implican el orden cronológico de su composición, como se hizo con *Doctor Sutilis*, y la distribución artística final que Clarín estableció para las colecciones preparadas por él mismo. A través de esta distribución se da cierta cohesión a los elementos dispersos y, asimismo, se crea un tono determinado para el volumen. En las colecciones clarinianas hay otros elementos cohesionadores, como los títulos y el prólogo a *Cuentos morales*. Con este tipo de elementos paratextuales, el autor conseguía dotar de unidad a sus recopilaciones de relatos publicados en su mayoría previamente en prensa. Para concluir, queremos hacer hincapié en las concomitancias entre este autor y Ayala que hemos ido mencionando; se debe tener en cuenta que Gutiérrez (2003: 185) afirmó que el magisterio de Clarín en el “cuento novelístico” se plasma en Francisco Ayala y otros autores del siglo XX, y Sobejano (1985) había destacado a Ayala, junto a Clarín, como maestro en el cultivo de la novela corta.

Emilia Pardo Bazán es otra cuentista decimonónica destacada, de las más prolíficas. Su fama se debe más a los cuentos que a las novelas, debido tanto a la cantidad como a la calidad que los define. Para considerar su obra se nos hace inevitable recurrir a los estudios de Juan Paredes, quien recientemente, en 2021, ha publicado una recopilación actualizada de sus ensayos dedicados a la autora coruñesa, que lleva por título *Nuevos ensayos críticos sobre Emilia Pardo Bazán (y una nueva selección de cuentos)*. También estuvo a cargo de la edición de sus *Cuentos completos* en 1990. En su trabajo de 1979 localizó y recogió hasta quinientos ochenta cuentos de la autora, si bien, como precisan Villanueva y González Herrán (2003), aún carecemos de un inventario completo y fiable de la cuentística de Pardo Bazán. Como ya apuntó Paredes (1979), habría que hacer una labor de revisión de toda la prensa periódica, tanto española como hispanoamericana, pues la autora también publicó en revistas de Latinoamérica y es en este ámbito donde aún puede haber cuentos olvidados.

La obra de Pardo Bazán evidencia claramente el modo de publicación de relatos en el siglo XIX, primero sueltos en prensa y después reunidos en un libro. Baquero



Escudero (2011: 63) señala que sus recopilaciones heterogéneas de cuentos publicados previamente en periódicos y revistas resultan un buen botón de muestra del tipo de libros de relatos de este siglo. Paredes (1979) ofrece una lista de las recopilaciones de Pardo Bazán, que abarca hasta quince volúmenes publicados a finales del siglo XIX y principios del XX. La primera apareció en 1885 con el título de la novela corta que encabeza la serie, *La dama joven*, práctica que comparte la autora con Clarín. Se trata de una recopilación heterogénea, que incluye cuentos –unos inéditos, otros publicados previamente en prensa– y dos novelas cortas que son, además, de temática muy diversa (Villanueva y González Herrán, 2003). En 1891 se publica *Cuentos escogidos*, donde aparecían reeditados, en parte, los relatos de la anterior colección; únicamente cuatro cuentos eran nuevos en este libro, pero dos de ellos se habían publicado en la revista *La España Moderna* (Villanueva y González Herrán, 2003). A partir de 1892, las colecciones formarán parte de las *Obras completas*. Estas serán *Cuentos de Marineda* –en la que nos detendremos después–, que incluía dos cuentos que ya habían aparecido en las recopilaciones anteriores y siete publicados previamente en prensa; *Cuentos nuevos*, colección que obedece al intento de recopilar un grupo de relatos sin ningún aglutinador común; *Cuentos de amor*, donde sí se da una temática común; *Cuentos sacroprofanos*, con el carácter moral como núcleo unificador; *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)*, con algunos cuentos reeditados, que tienen en común la ubicación en la Galicia rural; *En tranvía (Cuentos dramáticos)*, que recoge un grupo de cuentos de tema dramático publicados anteriormente en distintas fechas; *Cuentos de Navidad y Reyes. Cuentos de la patria. Cuentos antiguos*, que contienen, en general, cuentos de circunstancias; *El fondo del alma (Cuentos del terruño)*, con Galicia, sus tierras y sus gentes como elementos comunes; *Sud-exprés (Otros cuentos)*, que lleva por título el del primer cuento de cuarenta y tres, de temas diversos, aunque con predominio de la nota trágica y dramática; *Cuentos trágicos*, con veintisiete relatos publicados en diversas épocas y reunidos porque comparten la tonalidad; *Cuentos de la tierra*, con cuarenta y tres cuentos ubicados de nuevo en la Galicia rural; y por último, *Arco Iris y Lecciones de Literatura*, dos volúmenes breves no fechados que contienen relatos reeditados que proceden de recopilaciones anteriores.

Nos enfrentamos, por tanto, a dos tipos de recopilaciones: aquellas que reúnen relatos publicados previamente en prensa y aquellas que reeditan relatos aparecidos anteriormente en alguna obra. En ambos tipos pueden aparecer también relatos inéditos (esta práctica se dará también en las recopilaciones ayalianas). En cualquier caso, las

recopilaciones de Pardo Bazán no son “exhaustivas”, pues no recogen todos los relatos publicados desde la recopilación inmediatamente anterior, sino que en ellas la autora llevó a cabo una labor de selección de sus materiales previamente publicados (Villanueva y González Herrán, 2003: XI). Paredes (1979) apunta que la intención de la autora, entonces, puede ser meramente la reunión de cuentos, de temas muy variados, aparecidos en la prensa hasta determinado momento, o bien puede haber una selección que evidencie, al menos, una temática común que otorgue a la recopilación cierto carácter unitario.

Villanueva y González Herrán (2003) apuntan que, en función de los títulos de ciertas recopilaciones que ordenan los relatos con criterios temáticos, argumentales, de localización o de tono, parece que la propia Pardo Bazán sugiriera clasificaciones de sus relatos. Varios estudiosos han propuesto diversas agrupaciones: Paredes (1979) ofrece su división en grandes ciclos temáticos: cuentos de Galicia, cuentos religiosos, cuentos patrióticos y sociales, cuentos psicológicos, cuentos populares, legendarios o fantásticos y cuentos de objetos y seres pequeños; Gutiérrez (2003) coincide en la mayoría de los tipos de cuentos de Pardo Bazán que propone Paredes, que a su vez remiten a la clasificación del cuento decimonónico de Baquero Goyanes. En cualquier caso, como afirma Paredes (1979), los cuentos de Pardo Bazán constituyen un conjunto cuya riqueza y variedad de temas y motivos hace difícil encasillarlos, así que no se pueden establecer compartimentos estancos.

Ya comentamos que el marco narrativo funcionaba en algunos cuentos decimonónicos como estructura superior para respaldarlos de manera individual. Pardo Bazán se sumará a esta práctica, que es muy habitual en su cuentística, llegando a constituir un rasgo característico de su escritura (Gutiérrez, 2003: 203). Villanueva y González Herrán (2003) precisan que el modelo más próximo al que podía acudir la autora eran los relatos de Maupassant, sin perder de vista la larga tradición de esta estructura compositiva. Paredes (1979) expone que el marco narrativo en los cuentos de Pardo Bazán se manifiesta de diferentes formas: una tertulia, en la que el narrador cuenta su propia historia a un confidente o a un grupo de personas, o bien narra una historia de la que ha sido testigo, que ha oído referir o que ha encontrado en algún manuscrito. En lugar de una tertulia, puede tratarse de una conversación entre dos personajes, a modo de confidencia. Estas circunstancias del relator y el auditorio quedan detalladas en el marco (Paredes, 1979: 355).

Como ya mencionamos anteriormente, el uso del espacio como hilo conductor se da en los *Cuentos de Marineda*. Este lugar es un trasunto literario de la Coruña natal de

la autora (Gutiérrez, 2003: 187), en el que también había situado la acción de alguna de sus novelas (Villanueva y González Herrán, 2003: XXIV). Dada la presencia del espacio como elemento cohesionador del conjunto, Paredes se refiere a esta colección como “agrupación de topografía novelesca” (1979: 71). Villanueva y González Herrán atienden a esta característica fundamental, que la autora no volvió a explorar en obras posteriores:

Sin dejar de ser una colección de historias independientes, todas ellas argumentalmente cerradas y conclusas, la relación existente entre sus asuntos, personajes y escenarios permite hacer una lectura conjunta, como si fuesen episodios de un relato más amplio que los reuniese, hasta casi configurar una suerte de *novela de Marineda* (2003: XXV).

Podemos afirmar que esta obra de Pardo Bazán es un claro anticipo de una práctica literaria que se desarrollará, fundamentalmente, en el siglo XX: el ciclo de cuentos. Sin embargo, no podemos perder de vista que, pese a la presencia común de Marineda y sus gentes en los cuentos, estos no fueron creados con la intención de aparecer reunidos en un volumen cohesionado, sino que se publicaron en diferentes medios y posteriormente se agruparon. En este sentido, aún quedan resquicios de dispersión en *Cuentos de Marineda*, la cual es propia de las recopilaciones decimonónicas, en general, y de la autora coruñesa, en particular.

#### **1. 4 Nuevas formas de compilación en el siglo XX**

A continuación, analizaremos las formas de recopilación desarrolladas a lo largo de la centuria pasada, que adquirieron distinta carta de naturaleza. Proponemos una clasificación en antologías, colecciones, recopilaciones y ciclos de relatos.

##### ***1. 4. 1 Antologías***

Un destacable medio de publicación de narrativa breve –y otros géneros, como la poesía, el aforismo, el microrrelato y el ensayo– al que acudirán escritores de la centuria pasada, como en anteriores siglos, es la antología, adquiriendo así especial relevancia en el XX. Lo más común es que este modelo esté dedicado a aquellos géneros que por sus rasgos formales permiten incluir más ejemplos en menor espacio, como aduce Eduardo

Becerra (2018: 15). En cualquier caso, la antología llegará a ser muy eficaz tanto para el cuento como para la novela corta. Así, las antologías cumplieron en el siglo XX la función de acercar al público lector estos géneros narrativos breves. Actualmente, este modelo textual sigue siendo objeto de estudio; de hecho, la revista *Ínsula* publicó en 2018 un número dedicado a las antologías en el que, además de incluir estudios de destacados autores, pone en el punto de reflexión el papel que cumple tal modelo a través de una encuesta realizada por Angela Moro a distintos escritores y estudiosos, con preguntas como “¿qué papel cree usted que han desempeñado o desempeñan hoy las antologías en el sistema literario español?” o “¿qué valor le concede a la frecuentación de las antologías? ¿Cree que han intervenido de forma significativa en la configuración del canon?” (2018: 35).

Dado que en la elaboración de una antología entra en juego el criterio de la representatividad o la calidad, a la hora de seleccionar los textos de uno o varios autores, Pozuelo Yvancos ha señalado la relación de interdependencia entre la antología y el canon, si bien afirma rotundamente que “un canon nunca puede ser identificable con una antología” (2007: 115), aunque la antología puede tener una clara finalidad canónica, como aclaró este mismo experto junto a Aradra Sánchez (2000: 162). Asse, en su libro *Cuento, antología y canon: rutas paralelas en el tiempo*, ofrece un estudio teórico e histórico sobre la antología como “formato autónomo que adapta un entramado de textos propios o ajenos” (2013: 2), teniendo en cuenta los distintos criterios de selección de los textos antologados perpetuados a lo largo de la tradición literaria para así mostrar su relación con el canon. Asimismo, reflexiona acerca del impacto que tienen las antologías como instrumento decisivo a la hora de conformar los cánones literarios, por lo que tal género híbrido no solo será un medio significativo para acercarse a estos, sino también “agente activo y determinante en la formación del canon” (2013: 6).

Las antologías no solo producen un efecto considerable sobre el canon, sino que de forma general tienen un papel relevante en el sistema literario, pues son, por ejemplo, una herramienta útil de trabajo para la docencia y la historia de la literatura (Valls, 2018: 2). En esta línea de pensamiento, Nogales llega a afirmar que la reciente historia del cuento español es la historia de las antologías que se han publicado sobre él, en el sentido de que

las discusiones de teoría literaria sobre las características de este género, los aspectos editoriales y sociológicos que han marcado su evolución, las principales tendencias del

cuento, los autores más representativos y los libros claves de cada momento han quedado expuestos y han sido analizados en esas recopilaciones que se han ido publicando de forma periódica (2018: 10).

Dependiendo de los criterios de selección de los textos reunidos, las antologías pueden ser temáticas, regionales o historicistas, y dependiendo de las intenciones del antólogo, docentes, comerciales, académicas o investigadoras (Nogales, 2018: 10).

La antología se nos presenta como un texto complejo cuyo formato permite acoger a otros textos. Claudio Guillén define este tipo de libro como “una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos” (2005: 375). Con “lector” se refiere al antólogo, dado que este lleva a cabo la labor de lectura y análisis crítico para seleccionar los textos que se han de incluir en la antología. De este modo, los textos seleccionados se integran en una estructura mayor que debe armonizar obras de procedencia dispar, como apunta Esteve (2015: 232). En cuanto a la posible unidad de la antología como obra compuesta de piezas dispares, Guillén se plantea la siguiente cuestión: “¿Hasta qué punto las piezas singulares de una antología se integran en un conjunto? El grado de integración, o de intratextualidad, sin duda varía; pero la voluntad de unidad raras veces falla, sobre todo cuando una antología, como las japonesas, se ordena temáticamente o con arreglo a una concepción de la originalidad nacional” (2005: 377). La antología es entonces un “libro compuesto” (Guillén, 2005: 978) creado tras un proceso de selección y reunión de textos de varios autores llevado a cabo por un antólogo que, idealmente, es experto en el género antologado.

Las exclusiones de notables textos constituyen un elemento problemático difícil de solucionar; como afirma Asse, “siempre habrá en todas ausencias lamentables, igual que inclusiones objetables” (2013: 101). Esta restricción material inherente a las antologías no las deja exentas de carácter polémico. Tales faltas, no obstante, pueden (y deben) ser mencionadas en la obra —en el prólogo, si hay uno que la encabece—. Ciertas editoriales optan por presentar los textos antologados acompañados de notas y/o una introducción del antólogo; casos ilustrativos los constituyeron Mariano Baquero Goyanes con su *Antología de cuentos contemporáneos* (1964), como destaca Abraham Esteve (2015), o Francisco García Pavón y su *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* (1959), una de las antologías más emblemáticas del siglo XX para Vauthier (2017). La presencia de un prólogo en las antologías es imprescindible para Valls (2018), pues es el

elemento que sirve al antólogo para poner en orden sus ideas y criterios, haciendo estos, a su vez, públicos para el lector. Las intenciones y la labor tanto del antólogo como del editor se revisten por ello de profunda importancia –las cuales, no olvidemos, en ocasiones pueden responder a motivaciones comerciales y económicas–.

En el período que abarca la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del XXI se produjo un auge de la publicación de antologías de cuentos; en cambio, apenas hay antologías contemporáneas de novela corta española, como evidencia Pujante Segura (2019: 98). Nogales (2018) ha contabilizado más de cien antologías en España entre 1975 y 2015 y menciona en su estudio destacados ejemplos: *Antología del cuento español 1900-1939* de José María Martínez Cachero, *El cuento español 1940-1980* de Óscar Barrero, *Cuentistas españoles del siglo XX* de Federico Carlos Sainz de Robles, *Son cuentos* de Fernando Valls, *Cuentos españoles contemporáneos* de Ángeles Encinar y Anthony Percival, *Antología del nuevo cuento español* (en cinco volúmenes) de Andrés Neuman, *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual* de Gemma Pellicer y Fernando Valls y *Cuento español actual* de Ángeles Encinar. La *Antología Hispánica* de José Manuel Blecua la destaca José-Carlos Mainer, en su respuesta a la encuesta de Angela Moro (2018), por incluir una serie de páginas escogidas encargadas a autores de renombre, entre los que se encontraba Francisco Ayala.

Si una antología no está compuesta de textos de diferentes escritores, sino que está elaborada por un escritor con sus propios relatos publicados previamente, entonces lo que la diferenciaría de una recopilación, modelo al que dedicaremos atención en el siguiente subapartado, es ese criterio de calidad o representatividad en la selección de los textos al que aludimos, pues una recopilación suele regirse por el criterio temático para reunir textos con motivos comunes o, al menos, similares.

#### **1. 4. 2 Colecciones, recueils y recopilaciones**

En las primeras décadas del siglo XX se produjo un auge en las colecciones de novela corta en España (Pujante Segura, 2014: 95); un ejemplo representativo sería *El Cuento Semanal*, colección que publicaba novelas cortas (pese a su título), a la que la revista *Monteagudo* dedicó su número 12 del año 2007 por su centenario. Cabe tener en cuenta que la tendencia de incluir relatos en este tipo de colecciones, así como en revistas, es una práctica vigente desde el siglo XVIII. No en vano, tales medios de publicación

pasaron a ser herencia decimonónica para el siglo posterior, como afirma Pujante Segura (2014: 56). Esta autora, siguiendo a Claudio Guillén, considera que tanto las revistas como las colecciones funcionaban como “intermediarios” y “agentes de contagio e influencia” (*ibidem*) tanto para el cuento como para la novela corta, modelos narrativos que no solían publicarse de forma exenta, sino al contrario, había que encontrarlos sumidos en un conjunto. En esta línea de pensamiento coincide la autora con Martínez Arnaldos (1974: 241), quien afirma que, en el primer tercio del siglo XX, habría resultado extraño el manejo independiente de la novela corta, por ello este tipo de colecciones funcionaban como un marco, ya no estructural, sino sociológico o editorial, como un “último y difuminado estertor del marco narrativo propio del género breve” (1974: 249). Algunos de los relatos publicados en las colecciones de este tipo pasaban a formar parte posteriormente de recopilaciones (Pujante Segura, 2019: 81), siguiendo el mismo *modus operandi* de la práctica decimonónica, si bien en esta centuria los relatos provenían, recordemos, de periódicos o revistas. A mediados del siglo XX se produjo la extinción de estas colecciones en España; la última, y excepcional por haberse publicado a mediados de la década de los sesenta, fue *La Novela Popular*. Pujante Segura (2019: 75) explica que este tipo de colecciones dejaron paso a otras alternativas para la novela corta, como las distintas variantes recopilatorias, los premios literarios o las publicaciones exentas.

Este tipo de colecciones, a las que podemos denominar *populares*, deben ser diferenciadas de aquellas colecciones preparadas por un escritor o un editor con relatos inéditos de un mismo autor. Sería conveniente utilizar términos distintos para diferenciar estas prácticas recopilatorias divergentes: por un lado, colecciones de novela corta que funcionan como medio de publicación al que distintos escritores acuden para difundir su obra, con periodicidad en tiradas sueltas, y, por otro lado, colecciones en volumen preparadas por los propios escritores o sus editores para reunir diferentes relatos. Estas últimas podríamos denominarlas, en palabras de Pujante Segura, “colecciones *ad hoc*” (2014: 56). Los textos reunidos en este tipo de obras pueden ser creados *a priori* para su publicación conjunta en un mismo volumen o bien estas pueden recopilar *a posteriori* relatos que han sido publicados previamente en otro medio, como puede ser una revista o la prensa, o incluso una colección; en tal caso, el volumen ulterior pasaría a denominarse recopilación o compilación. Respecto a tal variedad terminológica, Pujante Segura señala que “se podrían sumar otros términos vagamente sinónimos que mantendrían un significado colectivo como los de conjunto, compendio, volumen o libro, frente a otros más delimitados y estudiados recientemente como los de ciclo o *recueil*” (2020: 711).

Por supuesto, tales textos compendiados están expuestos a modificaciones realizadas por el escritor o los editores a la hora de traspasarlos de un medio a otro, incluso de una colección a otra. Será esta una práctica muy habitual en el universo literario ayaliano; en las colecciones de este autor, por otra parte, frecuentemente se hallan textos ya publicados con anterioridad junto a otros nuevos, asunto en el que indagaremos más adelante. En España, gran cantidad de cuentos y novelas cortas salieron a la luz en este tipo de colecciones y esta misma práctica se perpetuará entre los escritores de la etapa de posguerra (Baquero Escudero, 2011: 83). Esta estudiosa en su obra (2011) ofrece ejemplos destacables de colecciones de relatos del siglo XX: *Vidas sombrías* de Baroja, *Cavilar y contar* de Azorín, *Jardín umbrío* de Valle-Inclán, *Patio de luces y otros relatos* de Alemán Sainz, *A la luz cambian las cosas* de Medardo Fraile, *El corazón y otros frutos amargos* de Aldecoa, *Cuentos mexicanos* de Max Aub o *Historias secretas de balnearios* de Perucho. De estas colecciones, Baquero Escudero (2011: 70) destaca la presencia del marco en *Jardín umbrío*, forma de engarce que aún pervive en algunas colecciones del siglo XX, si bien lo más frecuente es que su presencia se limite a los relatos en un nivel individual. Nos gustaría destacar la labor de una editorial especializada en cuento, que ha publicado numerosas colecciones (y ciclos) de relatos desde su fundación en 1999: Páginas de Espuma.

Cabe destacar que para Christine Rivalan Guégo y Miriam Nicoli (2014: 9-11) la colección sobresale como fenómeno editorial en el que adquieren suma importancia el proceso de creación llevado a cabo por el autor, el proceso de difusión, en el que entran en juego autor, editor, librero y mediador, y el proceso de recepción que el lector protagoniza. El campo filológico francófono ofrece aportaciones muy interesantes en torno a la colección de textos en un mismo volumen como modelo textual, si bien el concepto aquí extendido es el de *recueil*, género literario por derecho propio para Jean-Christophe Duchon-Doris (1994). Será en el siglo XX cuando el *recueil* goce de atención por parte de la crítica francófona, dado que es el período en el que se convierte en género al que acuden escritores para darle difusión a sus relatos. Este fenómeno tuvo lugar no solo en Francia, sino también en España, donde se publicaron volúmenes que podían contener textos ya publicados con anterioridad de forma autónoma, ya sea en prensa o en alguna colección popular como las que mencionamos anteriormente. Michel Viegnes afirmará rotundamente que el siglo XX es el del *recueil*, frente al siglo XIX que fue el de la *nouvelle*, pues en esa centuria se produjo “une profusion sans précédant de recueils” (1989: 48). Este estudioso del *recueil* (1989) también otorga importancia al título como



elemento paratextual que sirve para diferenciar diferentes tipos de *recueil*: aquellos con título del primer relato recopilado, con título original y con títulos que sugieren una afinidad temática, estructural, de atmósfera o de proyecto literario.

Irène Langlet coordina el volumen de estudios *Le Recueil littéraire, pratiques et théorie d'une forme*, el cual va encabezado por su introducción “Parcours du recueil”. Aquí habla de esta modalidad como “puzle o serie, ciclo o mezcla” (2003: 11; la traducción es nuestra) y detalla los distintos criterios que pueden sustentar la recopilación de textos: “homogeneidad/heterogeneidad, coherencia/incoherencia, orden/desorden” (2003: 12, la traducción es nuestra). Esta estudiosa (2013) se va a basar en tres criterios para clasificar los distintos tipos de *recueils*: según el género al que se adscriben los textos recopilados, con especial preponderancia del ensayo, la poesía y la *nouvelle*; según la forma o estructura, si los textos están reunidos con un marco o no, si tienden a la unidad o al fragmentarismo, si son coherentes con el género o si por el contrario tienen diferente naturaleza genérica; por último, según la autoría, los *recueils* pueden ser póstumos o no, según se publiquen tras la muerte o en vida del autor, *autographes* o *allographes*, en función de si son del mismo autor o del mismo editor, y si responden a una intención determinada o están torpemente realizados.

Similares clasificaciones hallamos en los estudios producidos en este ámbito francés, con las valiosas aportaciones de René Godenne que serán tenidas en cuenta por otros estudiosos. Annie Mignard distingue entre “recueil élaboré”, con relatos independientes que presentan puntos convergentes, y “recueil composé” de textos interdependientes que conforman una totalidad unitaria (2000: 27-28). Esta tipología de *recueil* es comparable con la tipología del *short story cycle* de Ingram que veremos más adelante. Únicamente queremos mencionar ahora que el *recueil élaboré* es similar al *arranged cycle*, mientras que el *recueil composé* se asemeja más al *composed cycle*. Jean-Pierre Aubrit (1997: 162) en un capítulo de su libro *Le conte et la nouvelle* habla de los títulos, la ordenación de los relatos y la reaparición de personajes como factores de cohesión del *recueil*, que, a su vez, se puede dar de tres formas: como un todo orgánico, como un *recueil* de textos dispares o como una antología. La compilación de textos dispares puede originar lo que consideramos una mera colección, mientras que un *recueil* como un todo orgánico se corresponde con lo que Ingram denominó *short story cycle*.

### 1. 4. 3 *El surgimiento del short story cycle, ¿un nuevo género?*

La reunión de relatos que integran un volumen seguirá siendo, entonces, práctica habitual entre los escritores del siglo XX, como señala Baquero Escudero (2011: 67). Esta estudiosa de la narrativa breve aduce que el tipo de colecciones que se producen en este siglo presentan una naturaleza distinta a la de las decimonónicas, pues, aunque aún se pueden hallar colecciones de relatos agrupados temáticamente o aquellas cuyo título responde al de uno de los cuentos, “no cabe duda de que grandes transformaciones se están operando en el seno del libro de cuentos” (2011: 80). No impide ello la pervivencia de ciertas técnicas manejadas en el siglo XIX, como el marco, aunque se dé ahora con menos intensidad –como hemos mencionado previamente–, y la práctica de intercalar relatos breves en el género novelesco (Baquero Escudero, 2011: 70).

Muchas de estas colecciones o recopilaciones del siglo pasado incluían cuentos desligados y en ocasiones uno se seleccionaba como título del volumen, aunque también había casos en los que los relatos recopilados en un conjunto se presentaban de alguna manera unificados o conectados. Van a surgir colecciones en las que el principio de coordinación sobrepasa la mera cohesión temática propia de algunas colecciones decimonónicas al crearse formas de engarce más explícitas, como pueden ser la reiteración de personajes o el hecho de que los relatos compartan un espacio común (Baquero Escudero, 2011: 75). Esto supone un avance con respecto a las colecciones decimonónicas. En relación con este tipo de colección que presenta un principio común o engarce que vincula a esas diferentes narraciones, numerosos estudiosos señalan la necesidad de hablar del surgimiento de un género nuevo: “cada vez son más las voces críticas que apuntan a la necesidad de considerar la aparición de géneros nuevos, propios del XX, que no pueden ser identificados ni con los libros de cuentos ni con la novela” (Baquero Escudero, 2011: 67). Hemos elaborado un panorama somero sobre estas formas de engarce en el siglo XX, con especial atención al ciclo de relatos (Mendoza Vera, 2020 y Mendoza Vera, 2021). Cabe destacar que la revista *Interférences littéraires/Littéraire interferences* publicó en febrero de 2014 un número monográfico dedicado a *Cycles, recueils, macrotxts: The Short Story Collection in Theory and Practice*, editado por Elke D’Hoker y Bart Van den Bossche, autores del primer artículo en el que estudian el *short story cycle* –término que prefieren frente a otras opciones terminológicas– desde una perspectiva comparativa.

En un primer momento, será la crítica anglosajona la que hable de la aparición de este nuevo modelo narrativo, denominado *short story cycle* por Ingram (1971), cuya obra *Representative Short Story Cycle of the Twentieth Century* ha sido considerada pionera, si bien con anterioridad se efectuaron acercamientos a la literatura de carácter cíclico, como es el caso de la obra de Helen M. Mustard *The Lyric Cycle in German Literature* (1946), cuya deuda ha señalado Iriarte (2001). Este término se ha traducido al español de numerosas formas; como veremos, este nuevo modelo no estará exento de una profusa oscilación terminológica o “nebulosa terminológica”, en palabras de Pujante Segura (2014: 104).

La definición de Ingram del *short story cycle* no deja de ser modélica: “un libro de cuentos unidos por el autor de tal forma que la experiencia lectora sucesiva de varios niveles de la estructura del conjunto modifica significativamente la experiencia lectora de cada una de las partes que lo componen” (1971: 19; la traducción es nuestra). Tal concepción del ciclo pone de relieve la simultánea autonomía e interdependencia de los textos que lo componen. Antonaya considera que esta definición de Ingram, al buscar el equilibrio entre las partes y el todo, no ha conocido versión posterior mejor (2000b: 434).

Asimismo, en esta definición se hace hincapié en la figura del lector, quien cumple un papel fundamental para este género, dado que ha de rastrear los lazos de unión de los relatos y vislumbrar la obra unitaria tras sus partes constitutivas. Así, “la naturaleza del ciclo de cuentos depende en parte de cómo se percibe” (Antonaya, 2000b: 454). Ingram (1971: 16) también destacó el papel que cumplen los autores y/o editores y las implicaciones que estos pueden llegar a tener para el ciclo. Teniendo en cuenta que, para la creación de un ciclo, el autor o editor selecciona textos (previamente publicados o no) y los reelabora para crear un volumen unitario, Ingram (1971: 17) señala que los antecedentes del *short story cycle* se remontan a obras como la *Odissea* de Homero, las *Metamorfosis* de Ovidio, el *Decamerón* de Boccaccio, *Los cuentos de Canterbury* de Chaucer, el *Panchatantra*, *Las mil y una noches* y *La muerte de Arturo* de Malory. En cuanto a los antecedentes hispánicos del género, Antonaya (2000b: 459) trae a colación las colecciones de cuentos medievales, como *Calila e Dimna* y *El Conde Lucanor*, las colecciones renacentistas y los inicios de la novela picaresca, pastoril y de caballerías. También los *Sueños* de Quevedo los considera un antecedente del ciclo de cuentos tal y como se da en el siglo XX.

Dada la conexión entre las distintas partes que conforman un todo cuyo contenido es mayor que la suma de estas, Ingram (1971: 14) distinguió el *short story cycle* de una

simple colección de historias independientes, situándolo en un *continuum* o espectro en cuyos extremos se encuentran la mera colección y el género novelesco. A tal respecto, cabe señalar que el *short story cycle* conforma para Pujante Segura (2014: 105) un campo en que se interpenetran el cuento literario o *nouvelle* y la novela. Ello nos lleva a plantearnos dónde está el límite entre estos géneros narrativos, pues desde un primer momento la frontera divisoria entre estos se presenta difusa. Dada tal afinidad entre el ciclo de cuentos tanto con la novela como con la colección de relatos, se establece este como género “muy flexible” o “género híbrido, a caballo” entre ambos (Antonaya, 2000b: 434, 440).

Ingram también ofreció una clasificación de los distintos *short story cycles*, según la intención del autor o editor: *composed cycle* (ciclo compuesto), el que el autor concibe como un todo antes de escribir las distintas narraciones, por lo que es el subtipo más cohesionado (1971: 17); *arranged cycle* (ciclo planeado), que se dispone de tal forma una vez que todos los relatos que lo van a componer ya han sido creados y/o publicados (1971: 18), así que se trata del subtipo que presenta menor grado de unificación al ser los criterios de cohesión variables y aplicados una vez que los relatos ya han sido creados individualmente; y *completed cycle* (ciclo completo), que se vislumbra como obra unitaria durante el proceso de creación de los relatos individuales (*ibidem*). La explicación que ofrecen Dunn y Morris (1995: 10) sobre esta clasificación que propone Ingram de los ciclos nos parece esclarecedora: el ciclo compuesto sería aquel planeado desde el principio por el escritor, mientras que el completo se concibe como obra unitaria durante el proceso de creación de los relatos individuales y el planeado se dispone como tal una vez que todos los relatos que lo van a componer ya han sido creados y/o publicados.

Los distintos aspectos que permiten trazar conexiones entre los relatos y crear así un texto ulterior de carácter unitario son para Ingram (1971: 20-24) los que pertenecen a la estructura interna o *pattern* de la obra, como el tema, los personajes, el tiempo y el espacio, y los relativos a la estructura externa, como el marco, el prólogo y el epílogo. Tengamos en cuenta que todo escritor posee un estilo propio que se puede vislumbrar a lo largo de toda su obra literaria. Siempre habrá similitudes de mayor o menor profundidad entre distintos relatos de un mismo autor, pero ello no debe conducirnos a considerar una compilación de relatos similares como un ciclo; tengamos en cuenta que el estilo no se considera un elemento de unificador para este género. Para explicar la recurrencia y el desarrollo de los elementos que pertenecen a la estructura interna de la obra, Ingram recurre a la metáfora de una rueda. El autor (1971: 43) también utilizará la

imagen de un puzle en el que las piezas encajan para ilustrar su concepción del ciclo. Siguiendo esta línea, Vauthier (2017: 42) rescata la imagen propuesta por Ramón Jiménez Madrid de una naranja y sus gajos y de los planetas orbitando alrededor del sol para evidenciar la interacción entre las partes y el todo. Sánchez Carbó (2018), por su parte, utiliza la metáfora del archipiélago para poner de manifiesto la relación entre las partes (islas) que conforman un todo mayor (archipiélago). Con respecto a los personajes como elemento unificador de un ciclo, Ingram (1971: 22) aduce que estos pueden pertenecer a la misma generación, sexo, familia o ciudad o compartir el mismo destino. En cuanto al marco, su mera presencia no convierte a la obra en que aparece en un ciclo, sino que también es necesario que los relatos insertados en tal marco estén conectados a través de la recurrencia y desarrollo de los elementos mencionados anteriormente, sobre todo los personajes, el tiempo y el espacio (Ingram, 1971: 23). Más que el marco, la presencia de un prólogo o epílogo facilitará la constitución de un ciclo, sobre todo si estos se erigen como primer y último relato, respectivamente (en todo caso, si el primer relato funciona como apertura y el último, como cierre).

Ingram puso de relieve que hay tantos tipos de ciclos como de novelas, lo cual, junto a la compleja naturaleza y las fronteras difusas del ciclo con otros géneros, ha dado lugar a que se malinterpreten tales obras. Por ello este autor con su estudio pretendió otorgarle a este modelo narrativo el estatuto de nuevo género literario, para así facilitar el entendimiento y el aprecio por este tipo de obras. Para él, constituyen ejemplos ilustrativos de tal género *Un artista del hambre* de Franz Kafka, *Los invictos* de William Faulkner y *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, entre otros, como *Dublinenses* de James Joyce. En estas dos últimas obras coinciden la mayoría de los críticos a la hora de aportar ejemplos de *short story cycles*, si bien no dejan de ser todas ellas obras cuya catalogación genérica ha generado discrepancias entre sus estudiosos.

Como cabría esperar, la obra de Ingram fue objeto de crítica; esta conoció tanto seguidores como detractores. Este autor no tuvo en cuenta, por ejemplo, la importancia que puede llegar a adquirir la labor de un editor en la construcción de tales obras por haber sobrevalorado el papel aquí desempeñado por el autor. Esta figura resulta clave para Vauthier (2017) –quien defiende los postulados de Kennedy–, pues puede ser quien sugiera la reedición unitaria de relatos publicados previamente. Otros críticos han ampliado la teoría de Ingram aportando comentarios a su definición del *short story cycle* o bien nueva nomenclatura; tal situación se observa, sobre todo, en la crítica anglosajona, con obras destacables como “The Short Story Sequence. An Open Book” (1989) de

Robert M. Luscher –que utiliza el concepto *short story sequence* en lugar de *short story cycle*, aunque para Mora (1993) tal término no se corresponde totalmente con la realidad designada por el concepto de Ingram, sino simplemente con el ciclo compuesto–, “Having it Both Ways: Reading Related Short Fiction by Post-Colonial Women Writers” (1989) de Susan Ash o *Modern American Short Story Sequences: Composite Fiction and Fictive Communities* (1995) de J. Gerald Kennedy. Sobre las aportaciones de estos autores, Antonaya (2000a) aduce que, pese a la diferente terminología que manejan, coinciden en muchos aspectos en su definición del género, así como en las obras que ofrecen como ejemplos. Cabe destacar que la proyección de la obra de Ingram se alarga hasta la crítica actual; en los últimos años han visto la luz diferentes obras sobre el ciclo de cuentos: *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite* (1999) de Rolf Lundén, *The Contemporary American Short-Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre* (2001) de James Naguel, *The Subversive Storyteller. The Short Story Cycle and the Politics of Identity in America* (2009) de Michelle Pacht, *The Short Story Cycle in Ireland: From Jane Barlow to Donal Ryan* (2015) de Debbie Brouckmans o *The American Short Story Cycle* (2017) de Jennifer Smith.

Lundén (2014), frente a *short story cycle*, prefiere el término *short story composite*, para así enfatizar la estructura compuesta de estas obras. Este autor (2014: 50) las define como obras abiertas debido a la tensión que generan dos fuerzas: la centrípeta, que intenta unificar y dar homogeneidad al conjunto, y la centrífuga, que trata de desintegrarlo. Esa apertura se debe defender, no abolir para dar lugar a una novela, si bien señala que la mayoría de los estudiosos ha optado por hallar esas estrategias narrativas centrípetas que abogan por la coherencia y unidad. Se entiende, por ello, que los ciclos se hayan definido como novelas fragmentarias –tenemos presente la hegemonía de la novela como género narrativo en el mundo editorial–. No en vano se ha definido el ciclo como un género híbrido, a caballo entre la novela y la colección de cuentos, pero para Lundén (2014: 50), como aducía Ingram, este es un género con características propias que lo diferencian del resto de géneros narrativos<sup>14</sup>.

En el ámbito hispánico destaca la clasificación ofrecida por Gonzalo Sobejano en su prólogo a *La mortaja*, volumen de cuentos de Miguel Delibes, sobre las distintas

---

<sup>14</sup> Lundén (2014) realiza una comparación muy lúcida entre el *short story composite* y lo que él denomina *episode film*. Opta por el término “película episódica” para designar aquellos filmes que reúnen diferentes episodios inéditos de un mismo director cinematográfico, y que son autónomos y a la vez están interrelacionados (2014: 51). Normalmente, el elemento unificador en las películas episódicas es un evento o un lugar específico (2014: 57).

formas de componer un libro de relatos (cuentos o novelas cortas, como él mismo especifica): yuxtapositiva, coordinativa y subordinante. En el primer caso, “se colocan los relatos, sin más, uno tras otro” (1992: 13) y se crea así un libro de relatos susceptible de llevar por título el de alguno de los que lo componen, ya sea el primero, el último o cualquier otro. En el segundo caso, los relatos “se ordenan con arreglo a algún principio de armonía o concertación (tonal, temática, social, ambiental, temporal)” (*ibidem*). Las colecciones así creadas suelen estar encabezadas por un título general, propio y distinto que representa el principio de coordinación seguido, como es el caso de *Los usurpadores* de Ayala, ejemplo ofrecido por Sobejano para ilustrar la coordinación temática (1992: 14). La yuxtaposición y coordinación se establecen como los procedimientos normales de creación de colecciones, menos o más cohesionadas, respectivamente; a través de la subordinación, en cambio, se crean “ciertas formas de novela en que las unidades narrativas integrantes, por numerosas o notorias, suscitan la ilusión de que podrían subsistir por sí solas” (*ibidem*). Antonaya (2000b) se cuestiona si tal subordinación se produce de unos cuentos a otros o de todos los cuentos a una unidad mayor. Este tipo de obras, entre las que incluimos el *short story cycle* defendido por Ingram, los relatos se disponen, en palabras de Sobejano, “de manera que integren un conjunto con principio, centro y fin” (*ibidem*).

A pesar de la claridad y acierto de esta clasificación, esta no ha sido tomada muy en cuenta por la crítica hispánica. Ello se explica porque en España, por un lado, la producción de ciclo de cuentos ha sido escasa, como señala Antonaya (2000b: 433). Aunque hallamos ilustres obras clasificables bajo esta etiqueta, como *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez y *Obabakoak* de Bernardo Atxaga, el problema reside según Antonaya en que tal producción limitada no se ha llegado a reconocer como ciclo de cuentos, sino como novelas fragmentadas o colecciones muy cohesionadas; afirma, entonces, que “ni la crítica, ni los lectores ni, en muchos casos, los propios escritores conocen la existencia del ciclo de cuentos” (*ibidem*). Por otro lado, en el ámbito crítico español son pocos los estudios sobre el ciclo en comparación con el ámbito hispanoamericano, anglófono y francófono; merecen especial reconocimiento las contribuciones de la estudiosa que acabamos de mencionar y de Francisca Noguerol.

M.<sup>a</sup> Luisa Antonaya Núñez-Castelo elaboró su tesis doctoral sobre el ciclo de cuentos en la literatura española, de la cual derivó su artículo “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”, publicado en *RILCE* en el año 2000; en esta misma revista había sido publicado el año anterior un artículo suyo donde analizaba

*Obabakoak* como ciclo de cuentos, dado que sus partes constitutivas cumplen el requisito de ser simultáneamente autónomas e interdependientes (Antonaya, 1999). En ese artículo, Antonaya (2000b: 435-436) al analizar la definición del *short story cycle* de Ingram pone de relieve la importancia tanto de la independencia de los relatos como de su interacción, el papel activo del lector al reconstruir la visión de conjunto e interpretar de nuevo las piezas individuales a la luz de ese todo descubierto, así como la intención del autor para la creación de un ciclo, pues sin ella no es posible que se dé este género. Al postular el papel activo del lector, cuya participación es imprescindible para la existencia del ciclo, como afirma en el artículo anterior (1999: 337), la autora da una vuelta de tuerca al afirmar que, además de ser co-creador del ciclo, “tiene que ser consciente de estar ante una obra diferente, que va a exigir de su participación activa” (2000b: 454). El proceso de lectura llevado a cabo ante un ciclo se producirá entonces del siguiente modo: “en una primera lectura, lo más probable es que se preste más atención a las partes que al todo; sólo más adelante, empieza el proceso de lectura cíclica: el de interrelación y re-creación, aunque estas partes mantendrán su carácter independiente en la mente del lector” (2000b: 457).

Sobre los elementos que dan cohesión al ciclo expuestos por Ingram, Antonaya excluye la técnica del marco y señala que “el mecanismo que une los relatos del ciclo moderno es interno; los marcos narrativos que anteriormente habían identificado el carácter cíclico de una obra desaparecen casi por completo y son sustituidos por elementos unificadores más sutiles –personajes, lugar o tema–” (2000b: 440). Además, defiende que la aparición de estos elementos no suele ser aislada, sino que “es probable que el autor utilice más de uno para unir los cuentos del ciclo, según quiera presentar un mayor o menor grado de coherencia” (2000b: 442). Ofrece los siguientes ejemplos de ciclos cohesionados mayormente por el lugar: *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez, *Las afueras* de Luis Goytisolo, *La noria* de Luis Romero, *Dublineses* de James Joyce, *Obabakoak* de Bernardo Atxaga y *El sueño de Venecia* de Paloma Díaz-Mas. Además de *La noria* y *Las afueras*, Antonaya señala *El coro a dos voces* de Fernando Quiñones como caso de ciclo donde los personajes son el elemento cohesionador. Más que la recurrencia de un personaje individual protagonista, la unión de los relatos de un ciclo a través de los personajes se produce a través de su agrupación, así conforman cierta comunidad en la que se relacionan entre ellos (Antonaya, 2000b: 446). En cuanto al tema, la autora (2000b: 449) matiza que su repetición se produce mediante diferentes puntos de vista, como ocurre en *Las historias de Marta y Fernando*



de Gustavo Martín Garzo. Sobre el tiempo, apunta (2000b: 450-451) la preponderancia del psicológico frente al físico y la frecuencia con que en los ciclos un mismo hecho pasado se repite desde diferentes perspectivas, como ocurre en *Delito por bailar el chachachá* de Guillermo Cabrera Infante.

Al hacer balance sobre la situación que vive tanto el género del ciclo como los estudios críticos sobre este en España, Antonaya (2000b: 460), ante la falta de estudios específicos, distingue entre aquellos que han analizado este género desde la perspectiva del cuento y aquellos que lo han hecho desde el ámbito de la novela; entre los primeros destaca a Mariano Baquero Goyanes, Fernando Valls, Santos Sanz Villanueva, Erna Brandenberger y Gonzalo Sobejano (como vimos en su prólogo a *La mortaja*); entre los segundos trae a colación a Baquero Goyanes de nuevo, M.<sup>a</sup> del Carmen Bobes Naves y Óscar Barrero López. El argentino Enrique Anderson Imbert es el único que efectúa, según Antonaya (2000b: 472), un acercamiento al ciclo desde el estudio de la colección de relatos, pero no llega a otorgarle estatuto de género diferenciado de las colecciones unificadas. Anderson Imbert incluye en el volumen *El ojo en el caleidoscopio* su estudio “Abriendo camino: una primera definición de los ciclos cuentísticos”, cuyo contenido proviene de su libro *Teoría y técnica del cuento* (1979). Este crítico puede considerarse un detractor de Ingram, pues tras explicar los tres tipos de ciclos que él postuló, añade un cuarto tipo que sirve para negar los anteriores: “una clase de ciclos descompuestos, desarreglados y descompletados” (2006: 48). Dada tal versatilidad, concluye Antonaya que los distintos estudios sobre el ciclo no están exentos de ambigüedad.

Antonaya (2000b: 437) insistirá en que los ciclos pueden responder a diferentes grados de unidad, pues la relación que se establece entre los relatos y entre estos y el conjunto como obra unitaria puede ser más o menos estrecha. Para distinguir el ciclo de la novela y la colección de relatos –tarea ardua– la estudiosa propone no perder de vista aquellas características propias del ciclo que están ausentes tanto en la novela como en las colecciones, esto es, la simultánea autonomía e interdependencia de los relatos que lo componen: “el ciclo de cuentos, con sus partes a la vez independientes e interdependientes, crea un mundo no menos completo, multidimensional o real que el que propone la novela; pero lo crea utilizando unos fragmentos que, a diferencia de los capítulos de ésta, poseen vida propia” (2000b: 470). Una mera colección, por otra parte, no logra la unidad propia del ciclo (Antonaya, 1999: 337). Además, la autora defiende en su tesis doctoral que los elementos paratextuales, como el título, la contraportada, el prólogo y el epílogo, pueden ayudar a diferenciar un ciclo de una colección, pues el título

de un ciclo no suele ser el de uno de los relatos que incluye, como suele ocurrir en las colecciones, y las contraportadas, prólogos y epílogos pueden contener referencias a la estructura del libro en cuestión. Así, como Ingram, Antonaya defiende para el ciclo de relatos un estatuto propio para propiciar con ello la revalorización y el análisis de obras consideradas hasta la fecha híbridas o malinterpretadas como novelas fragmentadas o colecciones unificadas.

La oscilación terminológica en torno a lo que Ingram denominó *short story cycle* es muy acusada. En la crítica anglosajona destacan los términos *short story sequence* y *short story composite*, como recuerda Gabriel Matelo (2010: 2208). Para hacer más compleja la situación en que vive este género de confusa nomenclatura entran en juego las distintas traducciones del concepto original de *short story cycle*. A pesar de esta profusa variación terminológica, todos los términos aluden, en mayor o menor medida, a “lo colectivo y lo integrador” (Pujante Segura, 2020: 712). Francisca Nogueroles (2008: 162) expone la abundancia de términos en español para nombrar “los cuentos interrelacionados en un volumen”: “cuentos integrados”, “secuencia de cuentos integrados”, “ciclo cuentístico”, “cuentos enlazados”, “cuentos moleculares”, “cuentario” y “colección de cuentos integrados”, concepto este último acuñado por Gabriela Mora (1993). Nogueroles va a optar por la utilización de los dos últimos. Como Ingram, defiende el cuentario como nueva categoría textual y señala que este tipo de textos “han resultado incomprensidos, relegados al grupo de textos inclasificables o taxonomizados como novelas para satisfacer criterios de mercado” (2008: 164). Su aportación más novedosa es su tipología de cuentarios, al distinguir entre los modernos, que “presentan unidad espacial, temática y de personajes para ofrecer una visión totalizadora de la realidad” (Nogueroles, 2008: 165) y que reúnen, por tanto, textos unidos por el espacio, la historia o los personajes; y los posmodernos, surgidos en los albores del siglo XX bajo el espíritu de las vanguardias, que albergan textos unidos por un motivo o por su adscripción genérica (2008: 169) —observamos que tal clasificación no responde, enteramente, a un criterio cronológico—. Para explicar cada uno de estos subtipos, Nogueroles ofrece numerosas obras literarias como ejemplos, por ello concluye que el corpus de cuentarios es muy numeroso, practicado por autores de renombre en el ámbito hispanohablante, como Isabel Allende, Juan Rulfo, Luis Goytisolo, Luis Romero, etc. Sin embargo, estos textos hoy siguen siendo mal conocidos por ser discordantes con la tradición literaria (Nogueroles, 2008: 171).

La estudiosa Bénédicte Vauthier (2017) también se vale del concepto *cuentario* para abordar la obra de Juan Eduardo Zúñiga, en concreto, la denominada *La trilogía de la guerra civil*, compuesta por *Largo noviembre de Madrid*, *La tierra será un paraíso* y *Capital de la gloria*, cuya “extraña forma compositiva” (2017: 42) la conduce a calificarla de producto híbrido asimilable al ciclo de cuentos, aunque prefiera el neologismo *cuentario* frente a los términos propuestos por Ingram y sus seguidores y detractores con la intención de “poner énfasis en la compleja e indecisa relación que une las partes y el todo” (2017: 43). Beltrán Almería y Encinar (2019: 19) coinciden en que la denominación de ciclo de cuentos (o más bien, cuentario, término por el que también abogan) ayuda a descubrir el entramado estético de algunas colecciones de Zúñiga y brinda una mejor comprensión del conjunto, como es el caso de *El coral y las aguas*, conjunto de relatos en los que aparecen una nómina de personajes –algunos de los cuales aparecen fugazmente en varios relatos– cuyo nexos es la ciudad, sin nombre, que va a ser destruida, y el coral que pasa de mano en mano (Beltrán Almería, 2022: 30-31)<sup>15</sup>. Recoge Vauthier una cuestión propuesta por Jiménez Madrid acerca de la obra de Zúñiga que nos parece clave para el análisis de cualquier ciclo: “¿Piensa primero [el escritor] en el conjunto y más tarde lo desarrolla o por contra escribe primero las historias particulares y luego las cose con ese hilo tan sutil que parece que las articula en función de un concepto general?” (2017: 42); vemos de nuevo cómo la intención del autor resulta indispensable para la creación de este género, así como la historia editorial vivida por este tipo de obras, por ello la figura del editor se reviste de tanta importancia, como vimos anteriormente, en tanto que cumple un papel colaborativo en el proceso creativo de la obra (Vauthier, 2017: 48). Al respecto cabe plantearse si los relatos sufren cambios al reeditarse o si se eliminan, reordenan o incluyen otros.

El ámbito hispanoamericano ha dado mayores frutos que el español, tanto en obras literarias catalogables de ciclos como en estudios críticos sobre este género, como señalan Pablo Brescia y Evelia Romano (2006: 8) en su estudio “Estrategias para leer textos integrados”, incluido en el volumen que ellos coordinan *El ojo en el caleidoscopio: las colecciones de textos integrados en Latinoamérica*. Podemos mencionar obras

---

<sup>15</sup> También Beltrán Almería (2022) reflexiona, a colación de Zúñiga, acerca de la naturaleza genérica de los ciclos. Estos los interpreta como formas “novelísticas”, o más concretamente, “paranovelísticas”: “se trata de un fenómeno de atracción del género cuento a la esfera de la novela –eso debería significar *ciclo de relatos integrados* aunque no sea su significado original– cuya estética se basa precisamente en el didactismo”, por el cual entiende “una estética cuyo objeto es el crecimiento de un determinado estado de conciencia. No se trata de contar una historia –un argumento con sus personajes– sino de iluminar la conciencia, que debe crecer para alcanzar esa luz” (2022: 30).

contemporáneas, en concreto argentinas, catalogables de ciclos: *El nervio óptico* (2014) de María Gainza, *La biblioteca de agua* (2019) de Clara Obligado o *La claridad* (2020) de Marcelo Luján. La defensa de la mayor presencia de obras cíclicas en Latinoamérica responde para Lauro Zavala al hecho de que exista allí “una producción literaria relacionada con la serialización y la fragmentación en la que se plantean problemas de una riqueza literaria que está ausente en otras lenguas” (2004: 6). Para Noguerol (2008: 162), además de los críticos mencionados anteriormente, son también pioneros en tal terreno los trabajos de Gabriela Mora y Miguel Gomes. Recientemente, Gabriel Matelo y José Sánchez Carbó también se han sumado a las publicaciones en torno a este tema.

La aportación crítica de Gabriela Mora a los estudios sobre los ciclos es una base importante para otras aproximaciones teóricas (Brescia y Romano, 2006: 16). Ella ha publicado artículos en los que analiza y califica de ciclos cuentísticos obras hispanoamericanas, como *Silendra* de Elizabeth Subercaseaux, *El llano en llamas* de Juan Rulfo y *Huerto cerrado* de Bryce Echenique. Será en su artículo “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos integrados (a veces cíclicos)” (1993) donde lleve a cabo un acercamiento teórico al género. Aquí, en lugar de *short story cycle*, habla de colecciones integradas, pues no todas tienen carácter cíclico como se presupone con el concepto inglés. Además, propuso (1993: 131-132) la distinción entre la *colección de cuentos integrada*, cuya característica más resaltante es su efecto unificador, y una *colección de cuentos miscelánea*, en la que no existe, aparentemente, relación entre las narraciones que lo componen, por lo que el efecto que produce es de separación. Podemos advertir que el primer tipo de colección señalada por Mora se correspondería con un *short story cycle*, mientras que el segundo tipo sería lo que entendemos por una mera colección. Mora expresa la importancia que adquiere el orden de los relatos en un ciclo, si bien señala que los ciclos de cuentos “necesitan la lectura de todos los relatos, [pero] no todos [...] exigen la sucesiva para captar mejor el sentido de la colección” (1993: 135). Por ello, propone la división de las colecciones integradas en *cíclicas*, que como *Silendra* y *Huerto cerrado* “tienen un principio y fin que, a manera de un círculo, cimentan la unidad del todo” (1993: 136), y en *de tipo secuencial*, que exigen la lectura en el mismo orden en que se presentan los relatos, como *Huerto cerrado*, “con lo que se hace obvio que una misma colección puede caber en dos o más casilleros” (*ibidem*). Como vemos, con esta nueva tipología Mora amplía y matiza la teoría de Ingram.

Miguel Gomes (2000) aborda su estudio del ciclo de cuentos desde una perspectiva textual, paratextual y contextual, reduciendo su campo de estudio al ámbito

hispanoamericano, donde, aduce, el ciclo “es un convenio genológico activo y fértil” (2000: 575), un género más desarrollado que en otros territorios, como España. Siguiendo la estela trazada por Ingram, Gomes (2000: 560) otorga importancia tanto al autor como al lector, cuya intervención resulta indispensable en la comprensión de los ciclos del siglo XX, que manifiestan su unidad a través de canales sutiles. De este modo, un relato de un ciclo “puede leerse como un elemento modificado por otros que lo rodean en el lugar tangible del volumen y, a su vez, como modificador de ellos” (2000: 561). Desde el punto de vista del texto, Gomes habla de distintos modos de relacionarse las partes entre sí y con el todo: la “hipotaxis” o subordinación y la “parataxis” o coordinación, que se puede dar de diferentes formas: conjuntos de cuentos que comparten los mismos personajes, conjuntos de cuentos dispuestos cíclicamente, conjuntos de cuentos enlazados anafóricamente, conjuntos de cuentos que homenajean los patrones tratadísticos y conjuntos de cuentos unidos por “macrofiguras” (2000: 563-566). Para ilustrar tales subtipos de ciclos, ofrecerá obras hispanoamericanas como ejemplo. De nuevo hallamos una tipología que amplía la ofrecida por Ingram. De los distintos elementos paratextuales presentados por Gomes como fuentes de unidad, destacamos el título, pues respecto a este señala (2000: 569) que puede ser el de uno de los relatos integrados, contrariamente a lo defendido por Antonaya, que usaba tal argumento para diferenciar el ciclo de la mera colección, que es más propensa a utilizar tal tipo de títulos.

Gabriel Matelo (2010) hace la apreciación de que el término *short story cycle* se utiliza en la crítica anglosajona, mientras que “cuentos integrados” forma parte de la teoría latinoamericana que se ha acercado a tal modalidad, sobre la cual comenta que “está generalmente unida a los estudios de las formas narrativas breves, fragmentarias y minimalistas, denominadas minicuento y micro-relato, que los teóricos consideran casi unánimemente como una tradición latinoamericana” (2010: 2208). Hay un rasgo del ciclo en que, según Matelo, coinciden todos los teóricos: la simultánea autonomía e interdependencia de los relatos que lo componen, lo cual crea la “paradoja de una obra abierta compuesta por textos cerrados” (*ibidem*); este sería, para Matelo, el rasgo diferencial entre el ciclo y la novela fragmentaria, en la cual indagaremos más adelante.

José Sánchez Carbó elaboró un extenso y minucioso estudio, que lleva por título *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*. En este libro, Carbó considera que la colección de relatos integrados, denominación que utiliza siguiendo a Mora (1993), no es un género literario, pero sí una modalidad en la que se produce la simultánea autosuficiencia e interdependencia de cada uno de los relatos

(2012b: 51); para este autor, los elementos que producen unidad en este tipo de colecciones son limitados: las imágenes repetidas, los personajes recurrentes, los incidentes compartidos, los temas comunes e, incluso, una voz narrativa constante (2012b: 59). Asimismo, este estudio (2012a) utiliza el concepto acuñado por Mora de colección de relatos integrados para definir tres obras de un autor español contemporáneo, como es Enrique Vila-Matas: *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991) e *Hijos sin hijos* (1993). También este estudioso expone la preponderancia del cultivo de este género en Hispanoamérica frente a España y otros países europeos, aunque coincide con Antonaya al aportar diferentes antecedentes de la literatura española para el ciclo desarrollado en el siglo XX, como *Calila e Dimna*. Al estudiar la obra de Vila-Matas, señala que hay casos en los que los libros vienen con la indicación de que se pueden leer como novelas, lo cual constituye una estrategia editorial “muy común en las colecciones de relatos integrados para privilegiar un género bastante más comercial como la novela” (2012a: 119). Más recientemente, este estudioso del género ha publicado un artículo en que se propone definir la función del espacio y la variedad de formas que este asume en diferentes colecciones hispanoamericanas contemporáneas de relatos integrados; propone cinco categorías toponímicas: “lugares imaginarios”, “espacios cerrados e interiores”, “provincias”, “países y capitales” y “fronteras y exilios” (2018: 23), las cuales dejan ver que el espacio no es un mero elemento de cohesión, sino que potencia “la reaparición de personajes y articula sus relaciones, su coincidencia en un tiempo e incluso en un mismo acontecimiento, el cual es mirado y vivido desde distintas perspectivas” (2018: 14).

El *short story cycle* seguirá siendo objeto de crítica en la actualidad, incluso para producciones literarias que hasta la fecha no habían sido muy tenidas en cuenta, como la portuguesa. Erik van Achter, partiendo del hecho de que el concepto de *short story cycle* “o *colectânea de contos integrados*” (2011/2012: 61) no ha recibido especial atención en la crítica literaria portuguesa, acude a los estudios de Ingram y sus sucesores para analizar la obra *Phototypias do Minho* de José Augusto Vieira, una colección de cuentos de la segunda mitad del siglo XIX susceptible de ser calificada como ciclo de cuentos, dada la presencia de múltiples factores que contribuyen a su cohesión. En el ámbito húngaro, Petra Báder analiza *Código de barras lineal* (2006, 2010 en la traducción española) de Krisztina Tóth como una colección de relatos integrados. Si volvemos al ámbito hispánico, actualmente hay casos de obras que constituyen ciclos a la manera expuesta por Ingram, como es el caso de *Ha dejado de llover* (2014) de Andrés Barba, una obra que se presenta como un “libro cohesionado por no pocas recurrencias formales y

temáticas” (Pujante Segura, 2018b: 708), aunque sigue siendo un libro de difícil catalogación genérica, presentado al público a través de sus solapas como una “novela de *nouvelles*”; *La ciudad en invierno* (2007) de Elvira Navarro, obra que Fernando Valls (2012) considera un ciclo compuesto por cuatro relatos; o *Intemperie* (1996) y *Solos* (1999) de Care Santos y *El reino de Celama* (2003) de Luis Mateo Díez, obras analizadas por Ángeles Encinar (2003, 2021). Una característica frecuente en las colecciones de cuentos integrados más recientes es, según Tomassini, “la reedición con variantes (incorporación o eliminación de piezas narrativas, reordenamiento de las mismas, cambios de título)” (2004: 59); tal situación es propia de las diferentes colecciones ayalianas, como veremos cuando analicemos su *modus operandi* a la hora de recopilar sus propios textos narrativos breves.

En caso de que diéramos estatuto de autonomía como género al *short story cycle*, en ocasiones no será sencillo establecer una frontera clara entre el ciclo de relatos y otros géneros, como lo que Dunn y Morris (1995) denominaron *composite novel*, que definen como “una obra literaria compuesta de textos más breves que –pese a ser autónomos y completos individualmente– están interrelacionados formando un todo coherente, de acuerdo con uno o varios principios organizadores” (1995: XIII; la traducción es nuestra). La novela compuesta se establece entonces como otro modelo narrativo caracterizado por su naturaleza fragmentada, que pone más énfasis en el todo frente a las partes. Se trata de novelas cuyos capítulos presentan autonomía estética. Para Baquero Escudero la diferencia entre el *short story cycle* y la *composite novel* radica en

el predominio de la unidad frente al conjunto, o del conjunto frente a la unidad; de manera que mientras en el ciclo cabría hablar de esos relatos claramente interconectados –hasta el punto de poder hablar de *cuento-capítulo*–, en la novela compuesta el proceso sería el contrario, al imponerse la tendencia a la dispersión y fragmentación –y aquí cabría hablar de *capítulo-cuento*– (2013a: 133).

Dunn y Murrin (1995: 80) también se valen de una metáfora –en este caso, de una colcha– para ilustrar su explicación de la naturaleza de la novela compuesta. Estas críticas insisten en distinguir este género del defendido por Ingram. Sin embargo, ambos géneros muestran varios puntos en común: sus antecedentes tradicionales (*Odisea*, *Los cuentos de Canterbury*, *Decamerón* y *Las mil y una noches*) o los elementos que le dan cohesión, que para Dunn y Morris (1995: 15-16) –en consonancia con lo expuesto por Ingram– son el escenario, un protagonista único o colectivo, la estructura interna y el tipo de narración.

Asimismo, es llamativo comprobar que tanto Ingram (y los defensores del *short story cycle*) como estas críticas coinciden en la aportación de obras literarias como ejemplo ilustrativo de los géneros que defienden, como es el caso de *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, *La casa en Mango Street* de Sandra Cisneros, *Obabakoak* de Bernardo Atxaga y *Dublineses* de James Joyce, entre otros. Resulta sorprendente que esta última obra sea considerada una novela compuesta, cuando ha sido asiduamente defendida como *short story cycle*. Enrique Eguiarte Bendímez en 1998 dedicó un artículo a analizar esta obra de James Joyce como ciclo de cuentos, pues, afirma, se trata de “una serie de relatos a través de los cuales se desarrollan a la vez dos líneas narrativas” (1998: 108), una principal que surca todos los relatos y una secundaria, propia de cada una de las partes.

La estrecha relación, en fin, entre ciclo y novela compuesta hace que la tarea de establecer una separación entre ambos siga presentándose ardua. Otros modelos literarios de carácter fragmentario similares al ciclo y, por ello, difíciles de diferenciar del mismo son la *novel-in-stories* (Kelley, 1995), los denominados “cuentos tándem” (Rueda, 1995) y los libros de cuentos (Iriarte, 2001). En cuanto a las *novels-in-stories*, aunque para Antonaya (2000a) son una variante del *short story cycle*, Kelley defiende su autonomía como género diferenciado de este, si bien señala que se trata de “permutaciones de los ciclos de relatos que pueden leerse como novelas” (1995: 296; la traducción es nuestra). Kelley señala que este tipo de obras se dan, sobre todo, en Norteamérica y, en concreto, entre escritoras. Aunque en una ocasión se refiere a la *novel-in-stories* como “intergenre” (*ibidem*) y la identifica con lo que Dallas M. Lemmon denominó *rovelle* (1995: 296), propone una lista de siete atributos que la diferencian de un ciclo de relatos, pues aunque se den también en este tipo de obras, lo harán de otra manera: la reaparición de personajes, la distinción difusa entre personajes protagonistas y secundarios, la variación en el punto de vista y tipo de narrador, la evolución de los personajes, el desarrollo de los eventos importantes “off-stage” (1995: 298), el punto álgido que posee cada relato y las mínimas técnicas de encuadre. No podemos dejar de vincular esta modalidad con la *composite novel*; de hecho, Kelley propone obras literarias como *novel-in-stories* que son calificadas de novelas compuestas por Dunn y Morris, como *Desciende, Moisés* de William Faulkner o *El club de la buena estrella* de Amy Tan. Consideramos que estas tres estudiosas están defendiendo una misma modalidad textual, pero con diferente nomenclatura. También en 1995 otra estudiosa, Ana Rueda, propuso una modalidad diferenciada del ciclo de cuentos, aunque relacionable con este: los “cuentos tándem”, que son



relatos independientes pero, no obstante, relacionados entre sí. El segundo puede desdeñar, invertir o complementar al primero, estableciendo una relación lúdica y dialógica con él. En este tipo de cuentos, la presencia de significado no se halla ni en un cuento ni en el otro, sino en el diálogo que el lector los haga entablar entre sí. Lo importante es, por tanto, el puente que establece el lector, la relación dialógica (1995: 567).

De nuevo el lector adquiere un papel activo en la interpretación o co-creación del texto. Algunos cuentos de Vila-Matas le sirven a la autora para ilustrar esta nueva modalidad defendida. Esta estudiosa del cuento hispanoamericano considera *La cabeza del cordero* un ejemplo clásico de ciclo de relatos que gira en torno a la misma temática: la guerra civil española. Margarita Iriarte, por su parte, frente a la carencia de estudios sobre el libro de cuentos como manifestación literaria diferenciada del ciclo, presenta una definición para este: “reunión de relatos que, por distintas razones, todas de naturaleza eminente y definitivamente literarias, componen, en su conjunto, una entidad mayor que no carece de cierta coherencia y carácter compacto” (2001: 611). Libro y ciclo de cuentos coinciden en la creación de una unidad mayor, la diferencia radica para Iriarte “en la naturaleza de esta unidad y en el modo de llevarla a cabo” (2001: 612), pues en un libro de cuentos las relaciones entre las distintas partes que lo conforman son siempre de equivalencia. Por ello, en un libro de cuentos, “a pesar de la ligazón, premeditada por parte del autor, [no] se da lugar a una historia nueva y diferente, ajena en su conjunto, a la singularidad de sus partes” (2001: 617). Entre los ejemplos de libros de cuentos propuestos por Iriarte hallamos *Hijos sin hijos* de Vila-Matas, obra calificable de colección de cuentos integrados para Sánchez Carbó (2012a), como vimos anteriormente.

Todas las modalidades textuales expuestas hasta ahora no conforman casillas compactas y bien delimitadas, sino que, al contrario, las fronteras entre las mismas están difusas. Los imprecisos límites genéricos de este tipo de obras dan lugar a que estas sean susceptibles de ser catalogables de diferentes formas. Tal profusión de lo que podemos considerar géneros híbridos en el siglo XX responde a la tendencia de esta centuria al fragmentarismo, acentuada sobre todo en Hispanoamérica, como defiende Zavala (2004: 6). En cuanto a la fragmentación y lo fractal, Ary Malaver (2019) seguirá en esta línea de investigación apuntada por Zavala; según Malaver (2019: 23), lo fractal se caracteriza por la autosuficiencia, pero matiza que esta no es incompatible con la interconexión de textos y significaciones. Así, un relato de un ciclo se relacionaría con esta idea de lo fractal. Zavala (2004: 7) aduce que en los países latinoamericanos existen formas de series

textuales que guardan similitudes y diferencias con los cuentos integrados; se trata de la novela fragmentaria, minificciones integradas, ciclos de minificción y cuentos dispersos. Con respecto a la primera, señala que es conveniente diferenciarla de una serie de cuentos, dado que se trata de “un texto novelesco formado por fragmentos de extensión considerable que forman parte de una totalidad preexistente sin la cual no tienen sentido” (Zavala, 2004: 11).

Tal estudio de los cuentos integrados y otras formas de escritura serial y fragmentaria “puede llevar a la relectura y reescritura de las reglas genéricas tradicionales” (2004: 6); es decir, la existencia de un gran número de obras que se resisten a un encasillamiento genérico rígido conlleva “el borramiento de fronteras entre géneros”, como afirma Tomassini (2004: 53). Esta autora afirma que la situación vivida por la literatura actual “subordina la presión de los géneros como formas estéticas establecidas que reclaman modos particulares de lecturas” (2004: 49). Por ello, Baquero Escudero (2011: 126) plantea la cuestión de si la autonomía e independencia del cuento como género podría llegar a desaparecer en un futuro, debido a su recurrente presencia en obras mayores que lo abarcan. Si una misma obra puede considerarse novela, ciclo de cuentos o colección, deberíamos replantearnos la naturaleza de los géneros literarios tradicionales.

## 2. FRANCISCO AYALA, EDITOR, CRÍTICO Y CULTIVADOR DE NARRATIVA BREVE

### 2.1 Los avatares editoriales de la obra ayaliana

Francisco Ayala publicó numerosísimos relatos tanto en revistas literarias como en periódicos, textos que posteriormente reunía en volúmenes de narrativa breve. En cuanto a las prácticas de publicación de cuentos y novelas cortas por parte de los autores del siglo XX, nos vamos a centrar en los estudios de Martínez Arnaldos (1974), Casas (2007) y Pujante Segura (2019). Asimismo, vamos a recurrir, principalmente, a la correspondencia epistolar entre Ayala y autores españoles contemporáneos y a los informes de censura sobre su obra como fuentes principales que ofrecen un testimonio singular de la época. En primer lugar, vamos a elaborar un esbozo de la biografía de Ayala, a la luz de los modos de publicación de su obra literaria (y también ensayística), partiendo de los datos expuestos en “La invención de *Muertes de perro*, de Ayala” de Carolyn Richmond –que sirve como introducción a la edición de 2014 de *Muertes de perro*–, de la autobiografía del autor *Recuerdos y olvidos*, así como de la información disponible en la página web de la Fundación Francisco Ayala.

Nuestro autor nació en 1906 en Granada. Sus años de infancia y adolescencia coincidieron con la Gran Guerra (1914-1918) y con la elección de Hitler al frente del movimiento nacionalsocialista en Alemania (1921). Con dieciséis años marchó con su familia a Madrid. De estos años destaca Richmond (2014) la creciente sensación de catástrofe que en España desembocaría en la Guerra Civil y en Europa, en la Segunda Guerra Mundial. En estas circunstancias histórico-sociales, Ayala realizó sus estudios en Derecho, al mismo tiempo que comenzó su actividad literaria. En la capital publicó sus primeras novelas: *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* (1925) e *Historia de un amanecer* (1926). En estos años madrileños colaboró con diferentes revistas, como *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*, y participó en la tertulia de Ortega y Gasset, lo cual favoreció sus conexiones con los escritores de la época que se encontraban también en la ciudad; en sus memorias menciona Ayala (2007b) su encuentro en estas tertulias con Rosa Chacel, María Zambrano y Victoria Ocampo, además de otros escritores jóvenes con quienes tenía una relación más estrecha, como Benjamín Jarnés y Antonio Espina. Es destacable que publicara un cuento, “Susana saliendo del baño”, en *gallo*, la revista impulsada por y vinculada a la figura de Federico García Lorca. Sobre la relación entre Ayala y los poetas de la denominada Generación del 27, Miguel Ángel

García (2019) ha elaborado un estudio conciso en el que explora el vanguardismo de las primeras obras de Ayala. También Lina Rodríguez Cacho (2017) sitúa a Ayala en el grupo del 27 y las vanguardias. En 1929 apareció su primera colección de relatos: *El boxeador y un ángel* y su ensayo *Indagación del cinema*, que supone un acercamiento teórico al cine, arte que influirá en sus primeros relatos de corte vanguardista; precisamente, será este el primer libro de crítica cinematográfica editado en España, como destaca Richmond (2006). Asimismo, en este año se marchó a Berlín, donde había aceptado una beca de ampliación de estudios y donde fue testigo del auge del nazismo. Fruto de esta experiencia será su recopilación de dos novelas cortas: *Cazador en el alba*, publicada también en Madrid en 1930. Algunos relatos pertenecientes a estas dos primeras colecciones aparecieron previamente en la *Revista de Occidente*: “Hora muerta” (mayo de 1927, V, 47), “Medusa artificial” (noviembre de 1928, VI, 65), “Cazador en el alba” (septiembre y octubre de 1929, VII, 75-76) y “Erika ante el invierno” (octubre de 1930, VIII, 88).

En 1936 marchó a Hispanoamérica a impartir una serie de conferencias. Al regresar a España, en plena Guerra Civil, se puso al servicio del Gobierno, al que representó como primer secretario-consejero de la Legación de la República española en Praga y como secretario de primera clase en la Embajada de España en Berlín. A comienzos de 1939, ante la inminente derrota del bando republicano, se exilió en América. Pasó por Cuba y Chile y acabó estableciéndose en Buenos Aires. Aquí publicaría su primer texto de ficción en el exilio, “Diálogo de los muertos”, y otros que irían incorporándose a colecciones de relatos, como iremos detallando más adelante. Entre 1944 y 1945 realizó una estancia en Río de Janeiro para impartir clases de Sociología, materia de la que había publicado varios ensayos. Es en la capital argentina donde fundó en 1947, junto a Francisco Romero y Lorenzo Luzuriaga, *Realidad: revista de ideas*, y donde publicó dos colecciones de relatos en el año 49: *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*. De esta ciudad se marchó en 1950 para dejar atrás al peronismo y trabajar en Puerto Rico. Desde ahí viajó a numerosos países americanos y europeos, a excepción de la España franquista, que visitaría a partir de los años 60.

Trabajó en la Universidad de Puerto Rico enseñando Sociología y, además de ejercer una labor editorial, impulsó y dirigió la revista *La Torre*, con lo que se seguía manteniendo más relacionado con el mundo literario. Viviendo en Puerto Rico publicó en España *Historia de macacos*, en el año 1955. En las dos últimas décadas de su exilio permaneció en Estados Unidos, donde fue profesor de literatura en diversas universidades, como las de Princeton, Bryn Mawr, Nueva York y Chicago. De esta etapa

son las novelas *Muertes de perro* (publicada en 1958, en Buenos Aires) y *El fondo del vaso* (publicada en 1962, también en la capital argentina), así como la publicación en España en 1965 de la novela corta *El rapto* y en 1971 de *El jardín de las delicias*, y en México en 1969 de sus *Obras narrativas completas*. En 1976 se jubiló como catedrático de universidad y, ya finalizada la dictadura franquista, regresó definitivamente a España, donde permaneció hasta su muerte en 2009. Su obra fue reconocida con numerosos premios literarios<sup>16</sup> y el autor fue investido doctor *honoris causa* por diferentes universidades<sup>17</sup>. Al respecto, cabe destacar el estudio de Alana Gómez Gray (2013) sobre la construcción del nombre y la fama de Francisco Ayala en España, en el que efectúa un acercamiento a la consolidación de la figura del autor en su país natal tras regresar del exilio. Los premios que se otorgaron a la obra ayaliana –de la Crítica, Nacional de las Letras Españolas, Cervantes o Príncipe de Asturias de las Letras–, sirvieron como reconocimiento a su trayectoria; no se trataba de premios otorgados en concurso a una obra concreta, como los numerosos premios literarios concedidos en el siglo XX a novelas cortas y cuentos –no hay constancia de que Ayala presentara sus relatos a este tipo de premios–. Asimismo, a Ayala se le homenajeó con monográficos de destacadas revistas dedicados a su figura y su obra, como los de *Ínsula* (números 302 de enero de 1972, 625-626 de 1999 y 718 de 2006) y *Cuadernos Hispanoamericanos* (número 329-330 de noviembre-diciembre de 1977).

La colaboración de Ayala con revistas españolas, durante y después de su exilio, fue particularmente significativa. En *Ínsula*, por ejemplo, apareció publicado por primera vez, en 1961, “El prodigio”, que posteriormente se incluiría en *El as de bastos* (1963) y *Los usurpadores* (1970). Otros relatos ayalianos que se publicaron en *Ínsula* formarían parte más tarde de *El jardín de las delicias* (1971), como “Lección ejemplar”, “Magia I” y “El leoncillo de barro negro”; por otra parte, “Violación en Nueva York” y “La niña de oro”, tras haber aparecido en la revista, se publicarían en *De triunfos y penas* (1982). Otra revista con la que Ayala colaboró asiduamente fue *Papeles de Son Armadans*, en la que también publicó relatos que luego se incluirían en *El as de bastos* y *El jardín de las delicias*, como “Baile de máscaras”, “Una boda sonada” y “Diálogo entre el amor y un viejo”, “En Pascua florida” y “Una mañana en Sicilia”, respectivamente. A ambas revistas dedica atención Ana Casas (2007) en su estudio sobre la presencia del relato breve

---

<sup>16</sup> Consúltense “Mis letras, premiadas” y “Los premios literarios” de Ayala, ambos incluidos en el volumen II de las *Obras completas*, dedicado a las *Autobiografía(s)* (2007b).

<sup>17</sup> Véase la página web de la Fundación Francisco Ayala, donde se encuentra información detallada.

español de posguerra en revistas literarias. De *Ínsula*, fundada en 1946 por Enrique Canito, con José Luis Cano como secretario y redactor –con quien Ayala mantuvo intercambio epistolar–, esta autora (2007: 71) destaca que fue uno de los medios con el que contaban los escritores exiliados para darse a conocer al público español, pues esta revista llevó a cabo una labor consciente de recuperación y reinserción de los exiliados en la historia de la narrativa española al publicar cuentos suyos, pero también reseñas sobre sus obras (Casas, 2007: 72). *Papeles de Son Armadans*, la revista puesta en marcha por Camilo José Cela en 1956, en cambio, fue, según Casas, menos arriesgada y más discreta que *Ínsula* para con los escritores exiliados, debido a “la predilección por los textos eruditos y de creación en detrimento de la información bibliográfica, la mayor prudencia a la hora de seleccionar los trabajos que iban a ser publicados, el rechazo de las polémicas que pudiesen alimentar las suspicacias de los detentores oficiales de la cultura, la moderación” (2007: 164). Esta autora concede que esta revista fue una publicación de posguerra que dedicó gran espacio a las letras peninsulares, sobre todo a la catalana y gallega.

Con este recorrido vital, no sorprende que Richmond afirme que la vida y la obra de Ayala constituyan “una especie de espejo de todo el siglo pasado” (2006: 405), pues es un escritor representativo de su época, de sus circunstancias históricas y culturales. Coincide esta autora en esta línea de pensamiento con Chicharro Chamorro –autor de *Para una historia del pensamiento literario en España* (2004) y *El pensamiento vivo de Francisco Ayala* (2006)–, quien considera a Ayala un testigo privilegiado del siglo XX, “en el que ha desplegado pluralmente su obra desde los años de las primeras vanguardias hasta los de la postmodernidad finisecular” (2004: 148). En *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana* (2000) Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez (2000) dedican unas páginas a Ayala en el apartado sobre los autores que oscilaron entre la vanguardia y el exilio, junto a otros escritores como Ramón J. Sender, Max Aub, Rosa Chacel, Paulino Masip, Arturo Barea, Esteban Salazar Chapela, María Teresa León, José Ramón Arana y Manuel Andújar.

Con respecto al exilio de Ayala, que se marchó de España tras el final de la Guerra Civil, es este un aspecto de su vida que la crítica ha abordado con frecuencia. En sus memorias encontramos reflexiones sobre las implicaciones de su exilio y también sobre el franquismo. Ayala teorizó sobre la experiencia del exilio en sus ensayos “Para quién escribimos nosotros”, publicado en 1949, y “La cuestionable literatura del exilio”, de 1983. Cabe mencionar que, aunque este tema no fuera primordial en su obra, fue

igualmente uno de los asuntos tratados en algunas de sus narraciones, como es el caso de las novelas cortas “El regreso” e “Historia de macacos” o del cuento “*The Last Supper*”, que ya analizamos en un estudio (Mendoza Vera, 2019). De especial importancia es, pues, el año 1949 para la obra creativa y también ensayística del autor, ya que en este año, además de *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, también publicó en *Cuadernos Americanos* su ensayo de índole sociológica “Para quién escribimos nosotros” –cuyas ideas principales comentamos en ese estudio mencionado anteriormente–, en el que reflexionaba acerca de los intelectuales españoles exiliados y el papel que cumplía su obra, separada forzosamente de su público español.

Como ha destacado Viñas Piquer (2005), en sus primeros años de exiliado Ayala dedicó sus esfuerzos creativos a la sociología, la política, la crítica literaria y la traducción, dejando con ello la creación literaria parada hasta 1949, salvo algunos casos esporádicos: los relatos “Diálogo de los muertos” (publicado en 1939 en el número 63 de la revista *Sur*<sup>18</sup>), “La campana de Huesca” (publicado en 1943 en el número 106 de la misma revista) y *El Hechizado* (publicado como libro autónomo<sup>19</sup> en la editorial Emecé en 1944), los tres incluidos posteriormente en *Los usurpadores*, además de “Día de duelo” (publicado el 27 de septiembre de 1942 en *La Nación*), que posteriormente se incluiría en *El jardín de las delicias*. Su última publicación literaria, antes de la Guerra Civil, había sido *Cazador en el alba*. No será hasta 1949 cuando Ayala, tras este silencio literario, presente al público dos colecciones de relatos breves: *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, ambas publicadas en Buenos Aires, por las editoriales Sudamericana y Losada, respectivamente. Ayala habló sobre los motivos de este silencio en *Recuerdos y olvidos*: “ni el lugar, ni menos aún el estado de mi ánimo, se prestaban demasiado a destilar esencias poéticas y desnudar con ellas la intimidad” (2007b: 295). Recordemos que, al inicio de la Guerra Civil, el padre del autor fue detenido y asesinado, y el final del conflicto nacional supuso su huida del país.

Un testimonio de su situación como escritor exiliado que trata de hacer llegar su obra a los lectores de su país natal lo hallamos en una carta que Ayala envió a Camilo José Cela el 18 de agosto de 1961: “uno escribe también y principalmente para la Península, y es una triste gracia que una vez pasada la barrera oficial de la censura los

---

<sup>18</sup> Se trata de la segunda publicación de Ayala en esta revista, con la que colaborará asiduamente.

<sup>19</sup> Esto es anómalo en la obra literaria ayaliana: este cuento y la novela corta *El rapto* se publicaron primeramente de manera exenta para, después, pasar a formar parte de una colección de relatos. Más adelante repetirá esta práctica con relatos que ya no eran inéditos, sino que ya habían aparecido en una colección, o bien en periódicos o revistas. A tales circunstancias dedicaremos atención más adelante.

libros de uno sean inaccesibles para los lectores españoles, pocos o muchos, que quieran comprarlos” (Fundación Francisco Ayala, Epistolario, 2022). Aunque Ayala no regresó definitivamente a España hasta un año después de la muerte del dictador Franco, sí que visitó el país de manera esporádica, sobre todo en la década de los sesenta, cuando había comprado una vivienda en Madrid, en la que solía permanecer los veranos. Además de realizar estos viajes a España, aquí publicó algunas de sus obras literarias, como *Historia de macacos* o *El rapto*, como hemos mencionado anteriormente. Fue *Historia de macacos* la primera publicación de Ayala en España desde el exilio, en 1955, hecho muy notable, pues no había publicado en su país natal desde antes de la Guerra Civil. Es, además, la primera publicación de un exiliado en ver la luz durante la España franquista, como ha indicado Fernando Larraz (2009). Sin embargo, esta obra no tuvo la recepción entre los lectores españoles que Ayala esperaba, como le comentó en una carta a José Luis Cano el 27 de julio de 1958. *El rapto*, cuyo contexto editorial ha analizado minuciosamente Pujante Segura (2018a), apareció en la colección *La Novela Popular*, dirigida por Jorge Cela y dependiente de la editorial Alfaguara; de hecho, la inauguración de *La Novela Popular* se produjo con la publicación de este relato ayaliano. Además de Ayala, en esta colección colaboraron otros escritores exiliados, como Manuel Andújar, Eugenio Granell o Ignacio Gaos. Se puede consultar el listado completo de autores y sus relatos publicados en *La Novela Popular* en el estudio de Lozano Marco (2003), quien detalla que esta fue la última colección de novelas cortas del siglo XX, que se estuvo publicando quincenalmente entre 1965 y 1967. Este estudio es el único que, hasta la fecha, investiga –aunque tangencialmente– esta colección literaria, pues se centra en analizar “Un balcón a la plaza” de Alonso Zamora Vicente, que apareció en el número 5, el 2 de abril de 1965. Gracias al testimonio que ofrecen las cartas que Ayala intercambió con Camilo José Cela, sabemos que el autor propuso para iniciar dicha colección no *El rapto*, sino *El regreso*, novela corta perteneciente a *La cabeza del cordero*.

Pese a las dificultades a las que se enfrentaban los exiliados españoles a la hora de ver su obra publicada en su país natal, Ayala consiguió publicar en España estas dos obras. Como afirma Pujante, “una colección como *La Novela Popular* podría ser un medio, aunque discreto, para poder iniciar el regreso a su espacio, el de su país natal y el de su literatura” (2018a: 80). Estas publicaciones, una suerte de regresos literarios a España, ayudaron a Ayala a conocer la situación en la que esta se encontraba, por lo que su vuelta fue –como ya destacamos (Mendoza Vera, 2019)–, en palabras de García Montero, “muy normal”, en el sentido de que “no regresaba al país que había abandonado



en 1939, sino a una realidad histórica distinta, que él se había encargado de observar con atención, de analizar y de comprender” (2006b: 777). A publicar en España lo ayudó, sobre todo, Camilo José Cela, con quien el autor mantenía una relación de amistad. Fruto y, a la vez, causa de esta son las colaboraciones profesionales que entablaron: Cela le reservó el primer número de la colección *La Novela Popular* a *El rapto*, como hemos visto, y en la revista de Cela, *Papeles de Son Armadans*, aparecieron otros relatos ayalianos, como mencionamos anteriormente.

No siempre corrió Ayala la misma suerte a la hora de publicar como con estas dos obras, que llegaron a publicarse en España desde el exilio sin tantos impedimentos. *La cabeza del cordero*, en concreto, en los años sesenta tuvo problemas de publicación por la censura franquista. En primer lugar, en 1960 Ayala intentó publicar en España sus *Novelas completas*, pero en el informe de censura que se elaboró de esta obra el 7 de noviembre de este año se hizo hincapié en lo problemático de los relatos de esta colección: “poco queda de este libro publicable. Yo creo que el cuento «El Tajo» y «El regreso» deben suprimirse totalmente” (Archivo General de la Administración, Expediente 4020-60, Signatura 21/12886). En 1964, Ayala hizo otro intento, aunque esta vez fue para publicar *La cabeza del cordero* suelta, no inserta en una antología. En el informe a esta obra no se proponían tachaduras, como en el caso anterior, sino que directamente se denegaba la autorización de la obra:

aun suponiendo que las dos facciones contendientes pudiesen reprocharse mutuamente demasías e injustas represalias, siempre sería maliciosa y descaradamente parcial la versión novelesca de Francisco Ayala, limitada a ensalzar, en términos generales, el altruismo heroico de los republicanos y a execrar la ruindad vengativa y cruel de los nacionales. Por lo que el suscrito opina que no se debe autorizar la importación y venta en España de *La cabeza del cordero* (Archivo General de la Administración, Expediente 7442-64, Signatura 21/15740).

Más adelante, Ayala intentó de nuevo que *La cabeza del cordero* se publicara estando incluida en antologías, como *Mis páginas mejores* (1965), *Cuentos* (1966) o *El hechizado y otros cuentos* (1972). Con las *Obras completas* de Edhasa no lo consiguió; estas no se llegaron a publicar en España (lo harían en México en 1969), pues Ayala no estaba dispuesto a hacer las supresiones y modificaciones que se le indicaban. En el informe de censura del 10 de junio de 1964, en relación con *La cabeza del cordero*, el lector Moreno Munguía le reprochaba a Ayala lo siguiente:

Lo más grave es que el autor –que vivió exiliado durante bastante tiempo de España– tiene inoculada una rojez que acaso involuntariamente va a parar a sus cuartillas y éste es el porqué de las innumerables tachaduras que ha habido que hacerle. Tal vez en *La cabeza del cordero* nuestro dictamen sea un poco excesivamente severo, pero para su aprobación preferimos someterlo a juicio de la Superioridad (Archivo General de la Administración, Expediente 3407-64, Signatura 21/15276).

El propio Ayala expresó sus quejas ante tal situación en una carta que le envió a Camilo José Cela el 11 de noviembre de 1964: “estoy –o está la filial de Sudamericana– a vueltas con la censura (que sin perdón ni paliativos así hay que seguirla llamando) para que no ponga objeción a un volumen de mis novelas cortas<sup>20</sup> donde se incluya «La cabeza del cordero», contra la cual parecía haberla. En fin, estamos jugando el bonito juego del ratón y el gato” (Fundación Francisco Ayala, Epistolario, 2022).

Ello explicaría que la publicación de *La cabeza del cordero* se retrasara hasta 1972, de manos de la editorial Seix Barral, pues Ayala no consentía hacer los cambios que los censores le imponían para autorizar la publicación de su obra. No obstante, hubo informes de censura del 18 y 20 de abril de este año que seguían proponiendo tachaduras para autorizar su publicación. Antes de poder ser publicada en España, *La cabeza del cordero* fue editada tres veces en América: la primera edición data de 1949 y apareció en Buenos Aires, la segunda de 1962 también vio la luz en la capital argentina, pero preparada no por la editorial Losada, sino por la Compañía General Fabril Editora, y en 1968 Keith Ellis elaboró la tercera edición crítica y didáctica que se publicó en New Jersey. A partir de la década de los 70 será cuando en España aparezcan diferentes reediciones de la obra, coincidiendo con el regreso del autor de su exilio. En una carta fechada el 11 de junio de 1971, Ayala le comentó a Max Aub cuál creía él que era el motivo del retraso de la publicación de las *Obras narrativas completas*: “me parece a mí que, incluso, pasados un par de años o tres, va a poderse publicar en España *La cabeza del cordero*, plato por lo visto demasiado indigesto para los estómagos oficiales, y que fue explícitamente la causa de la prohibición de las *Obras*” (Fundación Francisco Ayala, Epistolario, 2022). La censura que sufría *La cabeza del cordero* respondía al hecho de que el tema de la Guerra Civil apareciese en las novelas cortas que reunía. Por supuesto, tal asunto no iba a pasar desapercibido a ojos censores, como tampoco lo hicieron los

---

<sup>20</sup> Es muy significativo que Ayala utilice el término “novela corta”, pues con mayor frecuencia se decanta por “novela”.

relatos reunidos en *Los usurpadores*, por recrear episodios de la historia española que reflejan la usurpación que supone todo ejercicio de poder; de hecho, tales episodios se podían extrapolar a la situación contemporánea, a la que no dejaban de interpelar, como aduce Richmond (2011: 18-19).

Larraz (2009) afirma que Ayala fue el narrador exiliado que más trató de negociar con la censura y que *La cabeza del cordero* es la obra que mayores problemas tuvo con la censura española por las innumerables barreras impuestas por el régimen franquista para su edición y distribución. En esta idea coincide con Rodríguez Padrón, quien en 1972 publicó una reseña (disponible en la página web de la Fundación Francisco Ayala) de esa primera edición española de *La cabeza del cordero*, en la que resalta los avatares que sufrió esta obra, así como el desconcierto que para él y muchos lectores supuso descubrir que el contenido de la obra, según su criterio, no merecía haber sido censurado.

En cuanto a *Los usurpadores*, se publicó por primera vez en Buenos Aires en 1949, cuando su autor se encontraba allí exiliado, y no verá la luz en España hasta 1970, más de dos décadas después, en la editorial Andorra. Esta edición añadía el poema “El converso” de Max Aub y los estudios de Hugo Rodríguez-Alcalá “Metamorfismo, «Criaturalismo» y Sátira” y “El cuento «El inquisidor» de Francisco Ayala”, así como otras narraciones ayalianas que no aparecieron en la primera edición de 1949: “El inquisidor”, “El prodigio” y “El loco de fe y el pecador”. De esta edición de 1970 se conserva un informe de censura, en el que se indica que su solicitud fue “en consulta voluntaria” –como en casos anteriores, a partir de 1966, por la nueva Ley de Prensa e Imprenta, según se observa en la nueva documentación incluida en los informes de censura–. El lector censor, cuyo nombre no es legible en la firma, no señala que *Los usurpadores* sea una obra que ataque al dogma, a la moral, a la Iglesia o a sus ministros, al Régimen, a sus instituciones o a las personas que colaboran o han colaborado con este (preguntas que habían de responderse en cada informe de censura). Destaca su lectura, aunque sucinta, profunda en el análisis de los textos que esta obra ayaliana reúne, que, además, considera “quizá lo mejor de su obra” (Archivo General de la Administración, Expediente 4067-70, Signatura 66/05581). Cabe destacar que ya en 1949 se autorizó la importación de esta colección. También hallamos connotaciones positivas en el informe de censura del 2 de octubre de 1978 a *Los usurpadores. La cabeza del cordero* –como en los informes a *Historia de macacos* (1972) y *El jardín de las delicias. El tiempo y yo* (1978)–, lo cual es llamativo después de los numerosos impedimentos emitidos en informes anteriores: “en todas las narraciones el punto de vista del autor es moral y no

político. No establece distinción entre buenos y malos. Con los personajes que mueve nos da una visión de los problemas de los hombres en nuestro mundo, hecho de inteligencia, de lucidez, de ironía y de compasión. No impugnable” (Archivo General de la Administración, Expediente 10414-78, Signatura 73/06742).

Ayala comentó a algunos amigos los problemas que tuvo *Los usurpadores* para publicarse en España a través de correspondencia epistolar. Ya en 1969 estaba preparando la inclusión de los estudios de Rodríguez-Alcalá en esa edición de 1970, y se lo comentó a Manuel Andújar, quien en una carta del 5 de noviembre de 1969 le mencionó su esperanza en el cambio de personal efectuado en el Gobierno para que no produjera un retroceso en este ámbito. En la respuesta que Ayala le dio el 11 de febrero de 1970 le propone incluir en la edición el poema de Max Aub sobre “El Inquisidor”, que había aparecido en la revista *Ínsula*; ese mismo día le envió una carta también a Aub para pedirle permiso. Una vez concedido e impresa la obra con este poema antepuesto a los relatos ayalianos, Aub se sorprendió ante la celebración que, como Ayala le comentaba en una carta del 12 de octubre, estaba teniendo entre los lectores: “resulta, a estas alturas, que mis «Poemas» tienen éxito. Figúrate que han descubierto que soy –en fechas– el primer poeta de la posguerra” (Fundación Francisco Ayala, Epistolario, 2022), exclama Aub en su carta a Ayala del 17 de octubre.

Se entiende que la obra de *Los usurpadores* llamara la atención de la censura editorial del franquismo, aun a finales de los setenta, pues los relatos que reúne llevan a cabo una recreación del pasado español no para ensalzarlo, sino para mostrar lo corrompido que está el poder político, que siempre implica una usurpación. Esta corrupción del poder los lectores podían relacionarla con la situación que estaban viviendo en esos momentos. *Los usurpadores* volvió a editarse en numerosas ocasiones, tanto en España como en otros países europeos y americanos. De hecho, un año después en Barcelona, esta vez de mano de la editorial Seix Barral, apareció *Los usurpadores* sin el poema de Aub ni los estudios de Rodríguez-Alcalá mencionados anteriormente. A propósito de esta edición, Ayala escribió una carta a Aub el 11 de junio de 1971, dejando ver su alto grado de implicación en el proceso editorial de su obra:

Heme aquí de nuevo, en el seno amante de la Madre Patria, bregando con las cuestiones editoriales en las que, por muchos agentes literarios que utilices y por buenos que sean, tienes tú que hacer, quieras que no, de agente de ti mismo. Las cosas en marcha son: un nuevo tomo de obras completas, a cuenta de Aguilar, aunque esta vez aquí, y bajo

el título de *Teoría y crítica* (unas 1500 páginas que tendré ante mi mesa este verano); un (relativamente) nuevo libro narrativo que saca Seix Barral, y otro tomo, por el mismo editor, con mis apollilladas cositas de vanguardia (Fundación Francisco Ayala, Epistolario, 2022).

Larraz (2011) ha analizado el aperturismo para con las publicaciones en España de obras de autores exiliados que se produjo a finales de la década de los sesenta, lo cual explicaría que *Los usurpadores* acabara publicándose en España en 1970. El propio Ayala en *Recuerdos y olvidos* señaló en relación con la censura franquista:

Ninguno de estos dos volúmenes de narraciones mías [*La cabeza del cordero* y *Los usurpadores*] pudo publicarse en España hasta la década de 1970, pues yo no he consentido en ningún momento mutilación alguna –para qué decir alteración– de mis textos. Ya cuando a finales de la década anterior quiso la Editorial Aguilar publicar en Madrid mis *Obras narrativas completas* tuvo que renunciar por esa razón a ello, y hacerlo en México, donde aparecieron en 1969 –¡nada menos que veinte años después de su publicación original!– (2007b: 362).

Ayala era plenamente consciente de los entresijos en que se movía el mundo editorial español durante la dictadura franquista y, además, participaba activamente en el proceso editorial en el que se veían inmersos sus textos. Desde el exilio se preocupó no solo por la edición de su propia obra, sino también por la situación española y la posibilidad de publicar allí. A continuación, ofrecemos un listado con las colecciones, las recopilaciones y las antologías y los relatos publicados sueltos de Ayala, publicados tanto en América como en España, en el que detallamos los avatares editoriales de las novelas cortas y los cuentos que se reúnen en este tipo de volúmenes.

1. Colecciones (con textos inéditos y/o publicados previamente en revistas o en prensa)<sup>21</sup>:

*El boxeador y un ángel* (1929). Madrid, La Lectura, colección Cuadernos Literarios. Publicado el 28 de enero de 1929. Esta primera colección ayaliana no se vuelve a editar como tal, sino que aparecerá integrada en las *Obras narrativas completas* de 1969 (México, Aguilar). La primera edición tuvo una reproducción no venal en 2006. Se unirá a *Cazador en el alba* y los volúmenes que resultan de esa unión llevarán como título englobador este último. Contiene:

–“El boxeador y un ángel”: inédito.

---

<sup>21</sup> En los anexos, incluimos una tabla complementaria a este listado para representar visualmente la inclusión de los relatos del autor en sus colecciones.

-“Hora muerta”: previamente en *Revista de Occidente*, mayo de 1927, V, 47.

-“Polar, estrella”: inédito.

-“Susana saliendo del baño”: previamente en la revista *gallo*, 1928, núm. 2.

-“El gallo de la pasión”: previamente en *Revista de Avance*, 1927, núm. 17 y revista *Parábola*, 1928, núm. 3.

-“Medusa artificial”: previamente en *Revista de Occidente*, noviembre de 1928, VI, 65. No aparece en la primera edición de *El boxeador y un ángel*, sino en las *Obras narrativas completas* de 1969, y a partir de ahí lo hará en las recopilaciones que incluyen los cuentos de *El boxeador y un ángel* y las novelas cortas de *Cazador en el alba*.

*Cazador en el alba* (1930). Madrid, Ediciones Ulises. Está conformado el volumen por dos novelas cortas que ya habían sido publicadas en la *Revista de Occidente*, el mismo año y el anterior a la publicación de esta obra. Así, podríamos calificar *Cazador en el alba* de recopilación, pero no la hemos incluido en esta casilla de nuestra clasificación porque no reúne relatos publicados previamente en otras colecciones ayalianas. La primera edición también tuvo una reproducción no venal en 2006. Contiene:

-“Carta a los editores”.

-“Cazador en el alba”: previamente en *Revista de Occidente*, septiembre y octubre de 1929, VII, 75-76.

-“Erika ante el invierno”: previamente en *Revista de Occidente*, octubre de 1930, VIII, 88.

Tuvo diferentes ediciones posteriores:

-*Cazador en el alba y otras imaginaciones* (1971). Barcelona, Seix Barral. Volumen que incluye también los textos de *El boxeador y un ángel*, como las siguientes ediciones, y un estudio introductorio de José Carlos Mainer.

-*Cazador en el alba* (1988). Madrid, Alianza Editorial, número 225 de la colección Alianza Tres, con una introducción de Rosa Navarro Durán.

-*Cazador en el alba* (2002). En bolsillo, en la Biblioteca Ayala de Alianza, que incluye el poema “A Circe cinematográfica” y “Tipo de arte del cinema (A modo de prólogo)”.

*Los usurpadores* (1949). Buenos Aires, Sudamericana. Contiene:

-“Prólogo redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo (Coimbra, primavera de 1948)”.

-“San Juan de Dios”: inédito. Se editará suelto en 1986.

-“El Doliente”: inédito.

-“La campana de Huesca”: previamente en *Sur*, agosto de 1943, núm. 106.

-“Los impostores”: inédito.

-“El Hechizado”: previamente como libro autónomo, editado por Emecé (Buenos Aires) el 18 de agosto de 1944, con prólogo del propio Ayala.

-“El abrazo”: inédito.

-“Diálogo de los muertos. (Elegía española)”: previamente en *Sur*, diciembre de 1939, núm. 63.

Tuvo diferentes ediciones posteriores:

-*Los usurpadores* (1970), Barcelona, Andorra.

Añade:

-“Prólogo a “Los Usurpadores” de Francisco Ayala” de Andrés Amorós.

-“*El converso*, poema de Max Aub”.

-“El inquisidor”: primeramente en la colección *El as de bastos* (1963). No aparece en la primera edición de *Los usurpadores*, sino en las *Obras narrativas completas* de 1969 y en las siguientes ediciones de *Los usurpadores*.

- “El Prodigio”, previamente en *El as de bastos* (1963).

- “El loco de fe y el pecador”, previamente en *Sur*, abril de 1942, número 91. Este cuento y “El Prodigio” no volverán a incluirse en las posteriores ediciones de *Los usurpadores*.

-“Metaforismo, «Criaturalismo» y Sátira” de Hugo Rodríguez Alcalá.

-“El cuento «El Inquisidor» de Francisco Ayala” de Hugo Rodríguez Alcalá.

-*Los usurpadores* (1971). Barcelona, Seix Barral.

-*Los usurpadores* (1988). Madrid, Alianza. Tuvo sucesivas reediciones en 1998, 2002, 2006, 2009.

-*Los usurpadores* (1989). Madrid, Iberia.

-*Los usurpadores* (1992). Madrid, Cátedra. Edición de Carolyn Richmond. Advertencia e introducción de la autora y tres apéndices al final: “Francisco Ayala, introducción a *El Hechizado*”, “El converso” de Max Aub y “El loco de fe y el pecador”.

-*Los usurpadores* (1997). Madrid, Club Internacional del Libro. En la portada se explicita el Premio Cervantes, que Ayala recibió en 1991. Se añade un “Perfil biográfico”.

*La cabeza del cordero* (1949). Buenos Aires, Losada. Contiene cuatro relatos, aunque se añadirá un quinto en siguientes ediciones:

-“Proemio”.

-“El mensaje”: previamente en la revista *Sur*, diciembre de 1948, núm. 170.

-“El tajo”: previamente en *Realidad: revista de ideas*, julio-agosto de 1949, núm.

16. Se editará suelto en 2006.

-“El regreso”: inédito.

-“La cabeza del cordero”: inédito.

-“La vida por la opinión”: no aparece en la primera edición de *La cabeza del cordero*, pero sí lo hará en la edición de 1962 y en algunas de las siguientes; este relato tendrá un recorrido intermitente debido a la censura.

Tuvo diferentes ediciones posteriores:

-*La cabeza del cordero* (1962), Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.

Los libros del mirasol. Contiene:

-“El enfoque literario de la guerra civil española: Malraux y Ayala” de Keith Ellis.

-Nota de Ayala.

-“La vida por la opinión”, incluida por primera vez. Previamente en la revista *Ficción*, marzo-abril de 1961, núm. 30.

-*La cabeza del cordero* (1968). Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, INC. Contiene un prefacio, una introducción, ejercicios de comprensión de cada relato y un glosario de Keith Ellis (en inglés) y un “Prefacio del autor”.

-*La cabeza del cordero* (1972). Barcelona, Seix Barral. Incluye una “Nota a la presente edición” de Ayala. No aparece “La vida por la opinión”, pero cuando la colección se reedita en septiembre de 1982, esta vez sí se incluye este relato.

-*La cabeza del cordero* (1978). Madrid, Cátedra. Edición de Rosario Hiriart. Es la primera edición española completa, pues incluye “La vida por la opinión”. Contiene una introducción de esta estudiosa y los apéndices “Conversación con el autor” y “Comentario del autor sobre *La gallina ciega*, de Max Aub”.

-*La cabeza del cordero* (1983). Madrid, Alianza, con una “Advertencia preliminar” de Ayala que no aparecerá en las sucesivas reediciones de Alianza.

-*La cabeza del cordero* (1996). Barcelona, Planeta, con “Nota a la presente edición” (la misma que se incluyó en la edición de Seix Barral de 1972).

-*La cabeza del cordero* (2001). Barcelona, Bibliotex, con “Prólogo” de Manuel Alvar.



-*La cabeza del cordero* (2004). Barcelona, Círculo de Lectores. Incluye “Francisco Ayala, el humor y la memoria” de Juan Cruz, a modo de epílogo.

*Historia de macacos* (1955). Madrid, Revista de Occidente. La primera edición tuvo una reproducción no venal en 2016. Contiene una novela corta y cinco cuentos (todos inéditos, excepto dos):

-“Historia de macacos”: publicada previamente en *Sur*, octubre de 1952, núm. 215-216. Después se publicará en una edición no venal en Santander en 1954.

-“La barba del capitán”: inédito.

-“Encuentro”: inédito.

-“*The Last Supper*”: inédito.

-“Un cuento de Maupassant”: previamente en *Buenos Aires literaria*, septiembre de 1953, núm. 12.

-“El colega desconocido”: inédito.

Tuvo diferentes ediciones posteriores:

-*Historia de macacos* (1963). Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.

-*Historia de macacos* (1972). Barcelona, Seix Barral.

-*Historia de macacos* (1995). Madrid, Clásicos Castalia. Edición crítica de Carolyn Richmond.

-*Historia de macacos y otros relatos* (2001). Madrid, Alianza. Pese al título, no añade más relatos de la colección original.

-*Historia de macacos* (2004). Barcelona, Biblioteca de Autores Andaluces.

-*Historia de macacos* (2010). Diario Público, Voces Críticas.

*El as de bastos* (1963). Buenos Aires, Sur. Los relatos de *El as de bastos*, excepto “El inquisidor” y “El prodigio”, se incluirán posteriormente en *De raptos, violaciones y otras inconveniencias* (1966) y *De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias* (1982). Contiene:

-“Prólogo” de H. A. Murena.

-“El As de Bastos”: inédito.

-“Baile de Máscaras”: previamente en *Papeles de Son Armadans*, octubre de 1961, núm. LXVII, vol. XXIII, y en la revista *Sur*, diciembre de 1961, núm. 273. Volverá a aparecer en esta revista en diciembre de 1972, núm. 330-331. Cambiará el título por “*Un ballo in maschera*” y pasará a formar parte de *El jardín de las delicias*.

-“Una Boda Sonada”: previamente en *Papeles de Son Armadans*, marzo de 1962, núm. LXXII, vol. XXIV.

-“Violación en California”: previamente en *Cuadernos Americanos*, junio de 1961, núm. 3, vol. XX.

-“Un Pez”: previamente en *Sur*, 1963, núm. 281, titulado “El pez”.

-“El Inquisidor”: inédito. Después pasará a formar parte de *Los usurpadores* (1970).

-“El Prodigio”: previamente en *Américas*, mayo de 1961, núm. 5, vol. 13, y en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, junio de 1961, núm. 175. Volvió a aparecer en esta revista en octubre de 2006, núm. 718.

*El jardín de las delicias* (1971). Barcelona, Seix Barral. Se trata de un libro en construcción durante años, desde 1971 hasta 2006, año en que se publicó la edición que Ayala ya consideró definitiva. La primera de las ediciones contiene láminas en blanco y negro y los siguientes relatos (inéditos si no se especifica su procedencia) divididos en apartados:

1. Diablo mundo:

1.1 Recortes del diario *Las Noticias*, de ayer

-“El caso de la *starlet* Duquesita”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

-“Otra vez los gamberros”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

-“Escasez de la vivienda en el Japón”.

-“Por complacer a su amante, madre mata a su hijita”.

-“Otra mendiga millonaria”.

-“Un *quid pro quo*, o *who is who*”.

-“Isabelo se despide”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

-“Ciencia e industria”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

-“Actividades culturales”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

-“Cartas del lector”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

1.2 Diálogos de amor

-“Diálogo entre el amor y un viejo”: previamente en *Papeles de Son Armadans*, febrero de 1967, núm. CXXXI, vol. XLIV y en *Obras narrativas completas* (1969).

-“*Un ballo in maschera*”: “Baile de máscaras” de *El as de bastos*; también se incluyó en *Obras narrativas completas* (1969).

-“*The party’s over*”.

-“Himeneo”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

-“*Memento mori*”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

-“Exequias por Fifi”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

-“*Gaudeamus*”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

2. Días felices:

-“A las puertas del Edén”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

-“Lección ejemplar”: previamente como “Una lección ejemplar” en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, en agosto de 1963, núm. 200-201 y después en revista *Diálogos*, en 1966, vol. 2, núm. 12; se incluyó, asimismo, en *Obras narrativas completas* (1969).

-“Latrocinio”: previamente en la revista *Mundo nuevo: revista de América Latina* en julio de 1967, núm. 13, como “Días felices: Latrocinio [y] Música para bien morir”, y en *Obras narrativas completas* (1969).

-“Nuestro jardín”: previamente en *La Nación*, en junio de 1971.

-“Día de duelo”: previamente como “Día de duelo. Relato” en *La Nación* el 27 de septiembre de 1942 y en *Obras narrativas completas* (1969).

-“San Silvestre”: previamente en *Sur*, abril de 1966, núm. 298-299, y en *Obras narrativas completas* (1969).

-“Postrimerías”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

-“El ángel de Bernini, mi ángel”: previamente en *El Urogallo: revista literaria bimestral*, febrero de 1970, núm. 1.

-“¡Aleluya, hermano!”: previamente en *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*, marzo de 1966, núm. 5, vol. 12, y en *Obras narrativas completas* (1969).

-“Entre el *grand guignol* y el *vaudeville*”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

-“*Au cochon de lait*”: previamente en *La Nación* en noviembre de 1970 y en la revista *Razón y Fábula: revista de la Universidad de los Andes*, febrero de 1971, núm. 23, como “Tres viñetas (*Au cochon de lait*; El leoncillo de barro negro; Amor sagrado y amor profano)” y “Nuevas viñetas: El leoncillo de barro negro; Tu ausencia; Amor sagrado y amor profano, *Au cochon de lait*”, respectivamente.

-“Fragancia de jazmines”: previamente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, marzo de 1967, núm. 207, y en *Obras narrativas completas* (1969).

-“Magia, I”: previamente en la revista *Ínsula*, febrero de 1968, núm. 255, como “Magia”, y en *Obras narrativas completas* (1969); después volvió a aparecer en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas* en octubre de 2006, núm. 718.

-“Magia, II”: previamente en *Obras narrativas completas* (1969).

-“En Pascua Florida”: previamente en *Papeles de Son Armadans*, noviembre de 1969, núm. CLXIV, vol. LV.

-“El leoncillo de barro negro”: previamente en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, septiembre de 1969, núm. 274; después en *La Nación* y revista *Razón y Fábula* junto a otras viñetas.

-“En la Sixtina”: previamente en la revista *El Urogallo: revista literaria bimestral* en febrero de 1970, núm. 1.

-“Más sobre ángeles”: previamente en la revista *El Urogallo: revista literaria bimestral*, en febrero de 1970, núm. 1.

-“Mientras tú duermes”.

-“El Mesías”.

-“Amor sagrado y amor profano”: previamente en *La Nación* y revista *Razón y Fábula* junto a otras viñetas.

-“Tu ausencia”: previamente en *Razón y Fábula: revista de la Universidad de los Andes* junto a otras viñetas.

-“Las golondrinas de antaño”.

-“Música para bien morir”: previamente en la revista *Mundo nuevo: revista de América Latina* en julio de 1967, núm. 13, como “Días felices: Latrocinio [y] Música para bien morir”, y en *Obras narrativas completas* (1969).

*El jardín de las delicias* tuvo diferentes ediciones posteriores:

-*El jardín de las delicias; El tiempo y yo* (1978). Madrid, Espasa Calpe, con edición de Carolyn Richmond, que incluye un prólogo suyo. Se reedita en 1991. Además de los textos de *El tiempo y yo* y las láminas en color, incluye siete textos más:

-“Una mañana en Sicilia”: previamente en *La Nación* el 26 de noviembre de 1972 y en *Papeles de Son Armadans* en febrero de 1973, vol. LXVIII, núm. CCIII.

-“El chalet *art nouveau*”.

-“El espejo trizado”.

-“Otro pájaro azul”.

-“*Lake Michigan*”: previamente en *La Nación* el 28 de octubre de 1973 y *El Urogallo: revista literaria bimestral*, agosto de 1974, núm. 27-28.

-“Sin literatura”.

-“Un sueño”: previamente en *Poemas y ensayos para un homenaje* (1976), Madrid, Tecnos.

-*El jardín de las delicias* (1989). Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada. Con prólogo de Juan Paredes Núñez.

-*El jardín de las delicias* (1990). Barcelona, Mondadori. Se añaden los siguientes textos literarios, procedentes de *De triunfos y penas* (1982):

-“El perro baldado”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).

-“Un regreso a la Venecia de Proust”: *ibidem*.

-“El querubín difunto”: previamente en *El querubín difunto*, en edición no venal con motivo del 75 cumpleaños del autor (1981), y en *De triunfos y penas* (1982).

-“La trapezista y su muerte”: previamente en “Sábado Cultural” de ABC, el 5 de diciembre de 1981, y en *De triunfos y penas* (1982).

-“Mimesis, némesis”: previamente en *El querubín difunto* (1981) y en *De triunfos y penas* (1982).

Asimismo, se añaden paratextos:

-“Introducción” de Ayala.

-Apéndice 1: “La complejidad estructural de «El jardín de las delicias» vista a través de dos de sus piezas” de Carolyn Richmond, previamente publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos* (1977), núm. 329-330.

-Apéndice 2: “Lo cocinado, lo crudo” de Monique Joly, previamente publicado en *Bulletin Hispanique* (1983), núm. 85.

-*El jardín de las delicias* (1991). Barcelona, Círculo de Lectores. Incluye una “Introducción” de Andrés Amorós.

-*El jardín de las delicias* (1999). Madrid, Alianza. Se añade, por último, como en la *Narrativa completa* de 1993, “Lloraste en el Generalife”, que se había publicado como edición no venal en 1994.

-*El jardín de las delicias* (2006). Madrid, Alianza. Esta se considera la edición definitiva, con los textos y las ilustraciones completos.

*De triunfos y penas* (1982). Barcelona, Seix Barral. No hubo reediciones de esta colección. Sus relatos se incluirían posteriormente en *La niña de oro y otros relatos* (2001) y en *El jardín de las delicias* (1990 y siguientes ediciones). Contiene los relatos divididos en diferentes apartados:

-“Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”: previamente en revista *Nueva Estafeta* (1980), núm. 23, titulado “Triunfo glorioso del príncipe Arjuna”. Posteriormente se publicará como libro autónomo tres veces: en 1997, Huelva, Fundación El Monte, con prólogo de Manuel Ángel Vázquez Medel; en 2009, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, en edición no venal con ilustraciones de Juan Vida; y en 2020, Granada, Entorno Gráfico Ediciones, con edición, introducción y notas de Manuel Vázquez Medel.

- Entretenimientos del vago estío:

“Cuento viejo”: previamente en la revista *Diálogos*, enero-febrero de 1979, vol. 15, núm. 85, y en la revista *Nueva Estafeta*, en marzo de 1979, núm. 4.

“Retrato de un caballero”: previamente en revista *Nueva Estafeta*, julio de 1982, núm. 43-44.

- De varias muertes:

“Incidente”: previamente en revista *Diálogos*, 1976, vol. 12, núm. 68, y en *La Nación* el 8 de febrero de 1976.

“La trapecista y su muerte”: previamente en “Sábado Cultural” de ABC, el 5 de diciembre de 1981.

- Para no creerlo:

“El camino de nuestra vida”: previamente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, abril de 1982, núm. 382.

- Las admoniciones de un nuevo filósofo rancio:

“Evocación y escarnio de la chinche”: previamente en *Nueva Estafeta*, mayo de 1980, núm. 18.

“Nostálgico recuerdo del gorro de dormir, la bacina y la bolsa de agua caliente”: inédito.

“En memoria de un gato gris”: inédito.

- Escarmientos, frustraciones y gozos de amor:

“Violación en Nueva York”: previamente en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, agosto de 1977, núm. 368-369. Volvió a aparecer en esta revista en octubre de 2006, núm. 718.

“La niña de oro”: previamente en *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas* en octubre de 1976, núm. 359.

“El secreto de la diosa”: inédito.

“Mi mala suerte en el *auto-stop*”: inédito.

- Lo que yo digo:

“Los inocentes”: inédito.

“Un regreso a la Venecia de Proust”: inédito.

“El perro baldado”: inédito.

“El querubín difunto”: previamente en *El querubín difunto* (1981).

“Mímesis, némesis”: previamente en *El querubín difunto* (1981).

2. Recopilaciones con relatos publicados previamente en las colecciones ayalianas<sup>22</sup>, así como antologías –indicado en cada caso– preparadas por Ayala:

*Mis páginas mejores* (1965). Madrid, Gredos. Contiene: “Introducción” y notas previas a cada de relato de Ayala, “Prosas de vanguardia: «Cazador en el alba» y «Hora muerta»”, “El Hechizado”, “San Juan de Dios”, “El Inquisidor”, “La cabeza del cordero”, “Historia de macacos”, “Encuentro”, *Muertes de perro* (caps. III, VII y IX), *El fondo del vaso* (3. Las bellezas), “Cuentos: El prodigio, Una boda sonada, Un pez”. Se trata de una antología con los relatos ayalianos más representativos, además de capítulos de sus novelas.

*Cuentos* (1966). Salamanca, Biblioteca Anaya. En la portada se indica que la edición es del autor. Incluye una introducción del propio Ayala. Al final de cada relato viene su fecha de redacción y la obra de la que procede. En su segunda edición pasó a titularse *El inquisidor y otras narraciones españolas* (1970). Contiene los siguientes relatos (con su procedencia indicada): “El inquisidor”, “San Juan de Dios”, “El abrazo” y “El mensaje”.

*De raptos, violaciones y otras inconveniencias* (1966). Madrid/Barcelona, Anagrama. Incluye: “El rapto (prólogo)”, “El rapto”, “El as de bastos”, “Violación en California”, “Una boda sonada” y “Un pez”.

*Obras narrativas completas* (1969). México, Aguilar. Tiene prólogo de Andrés Amorós. Se añade en un folio suelto un autógrafo y la transcripción de un texto reciente, destinado por el autor a “Días felices”, “En Pascua florida”, fechada el 7 de abril de 1969. Se trata de una antología de especial importancia porque, además de recopilar toda la obra

---

<sup>22</sup> Son numerosas las antologías preparadas por otros autores en las que se incluyen únicamente textos de Ayala o bien de él y otros escritores. Hemos elaborado un listado con las antologías exógenas que reúnen relatos ayalianos que hallamos en la Fundación Francisco Ayala, el cual se incluirá en los anexos de esta tesis doctoral.

narrativa ayaliana publicada hasta la fecha, incluye textos que no aparecieron en la primera edición de algunas colecciones, pero sí en las sucesivas, como “Medusa artificial”, “El inquisidor” y “La vida por la opinión”, y contiene textos que luego formarían parte de *El jardín de las delicias*, que no se publicó hasta 1971.

*Cazador en el alba y otras imaginaciones* (1971). Barcelona, Seix Barral. Antología que incluye un estudio de Mainer y los textos de *El boxeador y un ángel*.

*Los usurpadores. La cabeza del cordero* (1978). Madrid, Espasa Calpe, con prólogo de Andrés Amorós. Antología que combina ambas colecciones indicadas en el título.

*De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias* (1982). Barcelona, Seix Barral. Incluye los relatos de *Historia de macacos* (1955) y *De raptos, violaciones y otras inconveniencias* (1966).

*La niña de oro y otros relatos* (2001). Madrid, Alianza. Los relatos proceden tanto de colecciones anteriores como de algún periódico. Contiene:

-“Y va de cuento (A modo de prólogo)”: previamente en *El País*, en la sección de Opinión, el 13 de noviembre de 1991.

I. «El prodigio» y otras invenciones

-“El prodigio”: previamente en *Los usurpadores* (1970).

-“Los inocentes”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).

-“El loco de fe y el pecador”: previamente en *Los usurpadores* (1970).

-“En memoria de un gato gris”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).

-“El filósofo y un pirata”: previamente en *El País* en la sección de Opinión, el 5 de octubre de 1999, con el título “El filósofo y un pirata (Cruce de miradas)”.

-“Retrato de un caballero”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).

-“Incidente”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).

-“Violación en Nueva York”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).

-“Mi mala suerte en el auto-stop”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).

-“El secreto de la diosa”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).

-“La niña de oro”: previamente en *De triunfos y penas* (1982). Es significativo que este relato, que no ocupa ni el primer ni el último lugar, sea el seleccionado para dar título a la recopilación.

-“No me quieras tanto”: previamente en *El rapto* (1993).

-“Las admoniciones de un nuevo filósofo rancio. Evocación y escarnio de la chinche”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).



-“Nostálgico recuerdo del gorro de dormir, la bacina y la bolsa de agua caliente”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).

-“Un pez”: previamente en *El as de bastos* (1963).

-“Un caballero granadino”: previamente en *ABC*, en la sección de Cultura, el 23 de abril de 1992. Se publicó como libro autónomo ese mismo año, en una edición no venal con ocasión de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense.

-“El turista dormido”: previamente en *El turista dormido* (1996), Vélez-Málaga, Arte y Cultura, edición no venal conmemorativa del 90 cumpleaños del autor, con unas palabras de ofrecimiento de Carolyn Richmond e ilustraciones de José Díaz, Eugenio Chicano y Joaquín Lobato. Incluye, además, “Un regreso a la Venecia de Proust” y “La trapecista y su muerte”.

-“Cuento viejo”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).

## II. «Dulces recuerdos» y otras ficciones

-“Dulces recuerdos”: previamente en *El País*, en la sección “Domingo”, el 9 de agosto de 1987. Se publicó también en *Suplementos: materiales de trabajo intelectual* en septiembre de 1993, núm. 40. Se publicó como libro autónomo en 1998, editado por la Asociación de Padres de Alumnos Torres Bermejas, Instituto Alhambra, Granada.

-“Una boda sonada”: previamente en *El as de bastos* (1963).

-“El as de bastos”: previamente en *El as de bastos* (1963).

-“Violación en California”: previamente en *El as de bastos* (1963).

-“El camino de nuestra vida”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).

-“Una Nochebuena en tierra de infieles, o Son como niños”: previamente en *El País*, en la sección Domingo, el 29 de diciembre de 1985. Apareció en *Suplementos: materiales de trabajo intelectual*, septiembre de 1993, núm. 40.

-“El rapto”: publicado como libro autónomo en 1965 y después incluido en diferentes volúmenes.

-“Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”: previamente en *De triunfos y penas* (1982).

*Mi ventana al mundo (Una antología)* (2006). Málaga, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Lleva una nota de Rosario Torres (Consejera de Cultura), “Las lecciones de Francisco Ayala” de Luis García Montero y “Mi ventana al mundo (antología)” del propio autor, donde indica que ha seleccionado los textos para esta antología, que surgió de una propuesta editorial. Contiene “Un caballero granadino”, “La barba del capitán”, “No me quieras tanto”, “La niña de oro”, “Retrato de un caballero”,

“Nuestro jardín”, “A las puertas del Edén”, “Latrocinio”, “Lloraste en el Generalife”, “Postrimerías” y “El abrazo”. En 2010 se reprodujo en una edición no venal.

*Vida de perros* (2006). Madrid, Alianza Editorial. Lleva una “introducción” del propio Ayala, donde indica que recibió esta propuesta editorial y él seleccionó los textos, que son relatos cuyo motivo común es la inclusión de escenas protagonizadas por perros, por lo que se trata de una recopilación con pie temático forzado (como *De raptos, violaciones y otras inconveniencias*). Contiene: “Dulces recuerdos”, “Otto Maria Carpeaux”, “El Tajo”, *Muertes de perro*: capítulos 7, 14, 16, “Cartas del lector”, “Exequias por *Fift*”, “No me quieras tanto”, “Postrimerías” y “El perro baldado”.

3. Relatos sueltos, publicados como libros autónomos antes de ser incluidos en una colección:

-*El hechizado* (1944), que luego formará parte de *Los usurpadores* (1949).

-*El rapto* (1965), que luego formará parte de *De raptos, violaciones y demás inconveniencias* (1966) y otras recopilaciones y antologías, como *De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias* (1982) y *La niña de oro y otros relatos* (2001).

-*El querubín difunto* (1981), que contiene “Mimesis, némesis” y “El querubín difunto”; ambos pasarán a formar parte de *De triunfos y penas* (1982) y, después, de *El jardín de las delicias*, a partir de la edición de 1990.

-*Lloraste en el Generalife* (1994), que luego formará parte de *El jardín de las delicias*, a partir de la edición de 1999.

## 2.2 Reflexiones teórico-críticas del autor

La actividad crítica de Francisco Ayala cumple un papel fundamental para la comprensión de la obra narrativa que cultiva. En particular, diferentes estudiosos, como Gullón (1977) o Villanueva (2006), consideran a Ayala uno de los grandes críticos del siglo XX. Pero el granadino no solo fue crítico, sino también autor de ensayos de corte teórico y profesor de literatura. Dentro de su actividad crítica y reflexiva, destaca la atención continua dedicada a Cervantes, referencia fundamental para la obra ayaliana. Si bien sus principales estudios críticos versan sobre la novelística cervantina, sus reflexiones se centran en diversos autores y obras literarias: Quevedo, Calderón, el *Lazarillo*, Alemán, Galdós o Unamuno, como se puede comprobar en *Las plumas del fénix. Estudios de literatura española* (1989). Cabe destacar en el marco de este estudio

que las *Novelas ejemplares* es la obra a la que acude Ayala (en “Nota sobre la novelística cervantina”), en lugar de al *Quijote*, para afirmar que Cervantes fue el creador de la novela moderna; en este mismo estudio (1965c) afirma el autor que las *Novelas ejemplares* son tan diversas que no permiten una reducción clasificatoria.

En cuanto a la teoría literaria de Francisco Ayala, esta ha sido ampliamente explicada por la crítica; pensemos en la obra de Viñas Piquer (2003) o en el volumen de estudios editado por Sánchez Trigueros y Chicharro Chamorro (1992), con el título significativo de *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*. De entre los numerosos textos teóricos o ensayísticos en torno a la literatura que Ayala llevó a cabo, destacan aquellos dedicados a la novela, género que cultivó desde sus comienzos, concretamente desde 1925, aunque solo acabara escribiendo cuatro novelas (un número reducido dentro de su amplia producción literaria, dedicada mayoritariamente al relato breve): *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, *Historia de un amanecer* (novelas de juventud publicadas en Madrid), *Muertes de perro* y *El fondo del vaso* (novelas de madurez publicadas en Buenos Aires). Las reflexiones teóricas de Ayala, al partir de su experiencia como escritor –y también, no olvidemos, como lector y profesor de literatura–, ofrecen una visión particular; esto es, la poética o teoría literaria del autor está desarrollada desde su propia experiencia creadora, como ya mencionamos en un trabajo anterior (Mendoza Vera, 2021b: 358). Así se lo hizo saber el propio Ayala a Viñas Piquer en una carta, reproducida en su obra *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala*: en concreto, le señaló que, aunque fuera profesor de literatura, sus estudios de teoría literaria eran “los de un escritor, y [estaban] enfocados desde la perspectiva de la experiencia literaria” (2003: 15).

Reproducimos, como ya hicimos en ese estudio anterior señalado, una cita ayaliana relevante, pues evidencia la predilección del autor por el género narrativo, tanto en el ámbito de la ficción como en el de la reflexión teórica, aunque en este último sea en menor grado, en comparación; se trata de una afirmación presente en el prólogo a *Las plumas del fénix. Estudios de literatura española*:

En medio de la publicación de escritos muy diversos, mi vocación y mi principal empeño han estado dirigidos siempre hacia la prosa narrativa. El cultivo de relatos imaginarios me ha procurado la mayor satisfacción, y en este género creo haber producido obras dotadas de alguna perennidad. Nadie podrá extrañar, siendo así, que, al margen de la creación de ficciones tales, me haya preocupado también por los problemas que dicha creación suscita, y que, apoyado en mi propia experiencia, haya intentado investigar y

discurrir acerca de las peculiaridades, recursos, dificultades y felicidades del ejercicio novelístico; dicho en otras palabras: que me haya aplicado también, siquiera marginalmente, al estudio de la teoría literaria y a la práctica del análisis crítico, actividades éstas favorecidas y estimuladas por la circunstancia de haber debido dedicar muchos años de mi vida (como tarea de *pane lucrando*, aunque grata) a la enseñanza de la literatura (Ayala, 1989: I).

Sin embargo, esa predilección por la prosa narrativa muestra un fuerte contraste: Ayala, siendo escritor de novelas, elaboró numerosos estudios teóricos dedicados a este género en particular; en cambio, en su producción literaria destaca ampliamente la narrativa breve y a esta no le dedicó específicamente ningún estudio de carácter teórico. Para Pujante Segura (2019) es sumamente llamativo que, pese a la importancia que Ayala otorgaba a las *Novelas ejemplares* en sus reflexiones teórico-críticas, y pese a su abundante cultivo tanto de cuentos como de novelas cortas, el autor no dedicara ninguno de sus ensayos teóricos a la narrativa breve. Se plantea, así, esta estudiosa la cuestión de por qué Ayala no dedicó ningún análisis a la novela corta, y va a hallar respuesta en la naturaleza genérica de la novela y la novela corta: “el género novelístico –comprendiendo germinalmente novela y novela corta– escapa a toda acotación externa y genérica por su propia idiosincrasia y por su propio objetivo, el que Ayala le marca siendo fiel a sus ideas sobre el género, a saber, captar la vida humana en su devenir o tensión temporal” (2019: 177). Ese concepto de “germinal” remite a que la novela y la novela corta proceden de la misma semilla, por ello Ayala no dudará en afirmar que Cervantes es el creador de la novela moderna gracias a las *Novelas ejemplares*.

En la obra de Viñas Piquer (2003) encontramos una respuesta similar a por qué Ayala dedicó estudios teóricos a la novela, pero no a la novela corta ni al cuento. Según este estudioso, el autor granadino tiene muy presente

que en la base de la novela –como en la base de la épica, del cuento o de la novela corta– se encuentra el modo de enunciación narrativo y que, por tanto, ciertas marcas inherentes al concepto mismo de narratividad (como una dimensión temporal, por ejemplo) se ponen de manifiesto en este género [...]. Al referirse al relato o a la narración como modo de expresión natural de la novela, puede establecer conexiones entre éste y otros géneros igualmente dependientes del modo narrativo, como el poema heroico, el cuento, los libros de caballerías o la novela corta (2003: 84).

Ese punto en común entre la novela, el cuento y la novela corta, la narratividad, podría explicar que Ayala solo elaborara estudios teóricos sobre la novela, tal vez con una intención abarcadora, aunque ello no implique obviar las especificaciones de cada subgénero narrativo. Con todo, hay algunas ideas sobre la novela corta dispersas en los estudios ayalianos sobre la novela, como ha estudiado Pujante Segura (2019: 174).

Las reflexiones de Ayala sobre la narrativa breve y, en particular, sobre su producción literaria en el terreno del relato corto debemos buscarlas, entonces, no en su obra teórico-crítica, sino en otro tipo de textos, como los prólogos que encabezan sus volúmenes de cuentos y novelas cortas o las notas a determinadas ediciones. Fue Genette quien acuñó el término *paratexto* y lo definió como “aquello por lo cual un texto se hace libro y se propone como tal en sus lectores, y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o [...] de un «vestíbulo», que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder” (2001: 7). Genette determinó que los paratextos suelen estar elaborados por el propio autor de la obra literaria, o al menos por alguien que este legitime, que suele ser el editor, otro escritor o un estudioso. Los paratextos pueden ser originales o tardíos y autorales o alógrafos (2001: 16); en concreto, un paratexto autoral sería aquel escrito por el mismo autor del texto prologado. Para determinar cómo es un paratexto, Genette (2001: 10) propone una serie de cuestiones que nos resultan muy útiles: qué lugar ocupa en el libro, qué edición es (si la primera o una posterior), qué tipo de instancia es (verbal o no), a quién está dirigido y cuál es su función. En cuanto a la cuestión sobre para qué sirve un paratexto, Genette concreta que este puede dar a conocer una intención o una interpretación autoral y/o editorial, algo fundamental para analizar la obra literaria prologada.

Hay que tener en cuenta que un prólogo es, en concreto, un peritexto, un tipo de paratexto que Genette distingue del epitexto: el primero se encuentra alrededor de la obra, como el título, el prefacio o prólogo, el título de un capítulo o ciertas notas, mientras que el segundo se ubica “en el exterior del libro”, como una entrevista, una conversación, cierta correspondencia epistolar o un diario (*ibidem*). Genette (1997) aclara que el prefacio puede cumplir diversos objetivos: establecer el lector modelo, comentar el título, afirmar que la obra prologada es ficticia, explicar el orden de lectura, anunciar la publicación de un próximo trabajo o definir el género literario en el que se encasilla la obra escrita, o más bien, mencionar y aclarar si la obra es novedosa, al producirse una ruptura con las normas tradicionales del género, entre otros. El prefacio puede recibir diversas denominaciones: “introducción”, “prólogo”, “nota”, “noticia”, “aviso”,

“presentación”, “preámbulo”, “advertencia”, “exordio”, “proemio”, etc. Pondremos atención a qué títulos otorga Ayala a sus prólogos.

Sánchez Carbó (2012c) destaca la importancia que tienen los paratextos, específicamente para las colecciones de relatos integrados –término por el que opta este autor cuyas ideas expusimos al tratar los ciclos como modalidad textual desarrollada en el siglo pasado–. En los paratextos de este tipo de obras no solo aparecen claves que anticipan una intención estructural o temática del autor, sino también una suerte de propuesta de lectura propia de esta modalidad (Sánchez Carbó, 2012c: 135). Este estudioso (2012c: 149) se plantea, además, cómo los paratextos contribuyen a definir la peculiaridad de las colecciones integradas, al manifestar la singular integración del conjunto de relatos, pues los paratextos de este tipo de obras van a condicionar o resaltar ciertos recursos que adelantan la perspectiva tanto de la unidad del conjunto como de la diversidad de los textos reunidos. Coincidiendo con esta línea de pensamiento, Mainer afirmó que los prefacios a dos colecciones ayalianas, *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, son “ejemplos perfectos de cómo ilustrar la unidad simbólica de volúmenes sólo aparentemente heterogéneos” (2001: 242).

En la búsqueda de motivos, objetivos e interpretaciones, conviene analizar los prólogos que preparó Ayala para sus colecciones de relatos. Para ello, comenzamos elaborando un listado con sus volúmenes de cuentos y/o novelas cortas que van inaugurados por un prólogo del propio autor:

-*Cazador en el alba* (1930): “Carta a los editores”.

-*El Hechizado* (1944): nota sin título<sup>23</sup>.

-*La cabeza del cordero* (1949): “Proemio”.

-*Los usurpadores* (1949): “Prólogo redactado por un periodista y archivero, a petición del autor, su amigo”, firmado por F. de Paula A. G. Duarte.

-*La cabeza del cordero* (1962): nota sin título.

-*El rapto* (1965): introducción sin título en la primera edición, “prólogo” al incluirse esta novela corta en *De raptos, violaciones y otras inconveniencias* (1966) e “introducción” en las *Obras narrativas completas* de 1969 y en las sucesivas ediciones.

-*Mis páginas mejores* (1965): “Introducción” y notas.

-*Cuentos* (1966): “Introducción”.

---

<sup>23</sup> Incluimos *El Hechizado*, así como *El rapto*, pues, aunque primeramente fueran relatos publicados sueltos, después pasaron a formar parte de colecciones.

-*De raptos, violaciones y otras inconveniencias* (1966): “Autorretrato” y “Autocrítica” (en la contraportada y las solapas, respectivamente).

-*La cabeza del cordero* (1968): “Prefacio del autor”.

-*Los usurpadores* (1970): nota sin título.

-*El jardín de las delicias* (1971): nota final sin título, a modo de epílogo.

-*La cabeza del cordero* (1972): “Nota a la presente edición”.

-*La cabeza del cordero* (1983): “Advertencia preliminar”.

-*El jardín de las delicias* (1990): “Introducción”.

-*La niña de oro y otros relatos* (2001): “Y va de cuento (a modo de prólogo)”.

-*De toda la vida. Relatos escogidos* (2006): “A modo de presentación”.

-*Mi ventana al mundo* (2006): “Mi ventana al mundo (antología)”.

-*Vida de perros* (2006): “Introducción”.

Con este extenso listado confirmamos lo que Mainer afirmó acerca de Ayala, que era un “prologuista consumado” (2001: 243), y observamos la variedad de títulos que Ayala utilizó para este tipo de paratexto, si bien el que se repite con mayor frecuencia es “introducción”. Asimismo, es interesante señalar qué colecciones de relatos Ayala no prologó:

-*El boxeador y un ángel* (1929), su primera colección de cuentos.

-*Historia de macacos* (1955), primera colección de relatos publicada desde el exilio en España.

-*El as de bastos* (1963), acompañado de un prólogo de otro autor, H. A. Murena.

-*De triunfos y penas* (1982).

Numerosos estudiosos han dedicado trabajos a los prólogos ayalianos, como José Antonio Fortes (1992). De entre los diferentes prólogos ayalianos, los que mayor atención han recibido por parte de la crítica han sido los de *Los usurpadores* y *El rapto*, debido a sus características especiales, que detallaremos más adelante. Tanto Irizarry (1971) como Mainer (2001) ofrecen una visión panorámica de los diferentes tipos de prólogos ayalianos. Para esta primera autora (1971: 11) adquiere especial significación la autocrítica de Ayala, presente en sus prólogos y también en algunas de sus narraciones, en concreto, “El Hechizado”, *Muertes de perro*, “La vida por la opinión” y “El colega desconocido”. Es en su obra *Teoría y creación literaria de Francisco Ayala* (1971) donde Irizarry hace una división entre una autocrítica “auténtica” y una autocrítica “apócrifa”; en la primera incluye los prólogos a *La cabeza del cordero*, *Mis páginas mejores* y *Cuentos*, y en la segunda, el prólogo a *Los usurpadores*. Mainer, por su parte, en su

estudio de título muy sugerente como es “Francisco Ayala en sus prólogos: retratos y avisos” (2001), determina que los antecedentes españoles para los prólogos ayalianos son, principalmente, Cervantes y Unamuno.

En cuanto al prólogo a *Los usurpadores*, Baquero Goyanes (1977) señaló que este tenía puntos de unión con el prólogo de la primera parte del *Quijote*. También Escudero Martínez (1988) indica la relación de este prólogo con el cervantino; asimismo, esta última autora explica que, en ocasiones, los prólogos pueden contagiarse de la ficción de la obra a la que introducen y llegar a “novelarse” y afirma que esto le ha ocurrido tanto al prólogo del *Quijote* de 1605 como al prólogo de *Los usurpadores*. En este, Ayala habría llevado a cabo un proceso de fingimiento o novelización, al crear un prologuista que firma como F. de Paula A. G. Duarte, igual que Cervantes al crear un amigo ficticio para presentar su obra. El fingido prologuista que ha creado Ayala, según Escudero (1988), lleva la ficción del desdoblamiento hasta el extremo, pues no solo presenta la obra, sino que adelanta alguna crítica respecto a alguna de sus formulaciones. Mainer, por su parte, considera que el antecedente más cercano de este prologuista ayaliano es Goti de *Niebla*, aunque matiza que el juego ficcional es distinto al de Unamuno: “Víctor Goti pertenece al mundo mismo de *Niebla* y aquel «oscuro periodista y archivero municipal de la ciudad de Coímbra» no está presente en la colección de cuentos, por lo que llegó a engañar a algún crítico poco avisado que no había advertido que su nombre era exactamente el mismo que el del autor” (2001: 246-247). Efectivamente, en una reseña de autor anónimo, publicada en 1949 en *La Nación*, se asumía como real la identidad de ese prologuista archivero portugués, anécdota que el propio Ayala mencionó en *Mis páginas mejores*: “el volumen donde está incluida [San Juan de Dios] lleva un prólogo, en cuyo artificio hubo de enredarse algún crítico” (1965b: 91). El prologuista de esta obra se convierte, así, en otro usurpador; el propio título de “usurpadores” se relaciona con (y puede justificar) esta falsificación efectuada en el prólogo.

Ayala, a través de un prologuista fingido, comenta la legitimidad de su silencio literario frente a la escritura ensayística. Creada ya la imagen de sociólogo en América Latina debido a la publicación de numerosos trabajos de esa índole, con *Los usurpadores* Ayala recupera la imagen de “narrador de novelas” –en el sentido cervantino de novela corta (y ejemplar), género que, por otra parte, también cultivó Unamuno–. El prologuista proclama que su intención no es censurar, sino tratar de clarificar los motivos y las intenciones de la obra. Menciona que algunas narraciones fueron publicadas previamente, como “El Hechizado”, y comenta la reseña favorable que recibió entonces de Borges,



aunque solo utilice sus siglas identificables: J. L. B. Asimismo, el prologuista va a detenerse a analizar la estructura de “El Hechizado”, que está “dispuesta para conducir por su laberinto hasta el vacío de poder” (1949b: 10). El prologuista afirma saber “que el autor vaciló, antes de escribirla, en la elección del sujeto histórico” y comenta que la elección se le “antoja bastante afortunada” (1949b: 11).

También explica el prologuista la motivación para narrar relatos que pertenecen al pasado histórico de España: “para extraer de ellas su sentido esencial, que los inevitables partidarios oscurecen cuando se opera sobre circunstancias actuales” (1949b: 15). Ello le lleva a comentar las implicaciones del género histórico. En el proemio a *La cabeza del cordero* también señala que las piezas de *Los usurpadores* “proyectan sobre diferentes planos del pasado angustias muy de nuestro tiempo” (1949a: 14). El prólogo a *Los usurpadores* finaliza haciendo explícito el objetivo del prologuista: “doy por terminado con esto mi cometido. Consistía en explicar, por encargo del autor, las intenciones latentes de su libro, no en juzgar hasta qué punto ha sabido realizarlas bajo forma artística: para ello, nuestra demasiado estrecha amistad me inhabilita. Sea, pues, el lector quien, por su cuenta y riesgo, lo compruebe” (1949b: 20). Ayala deja en manos del lector el juicio del valor estético sobre su obra, como hará en el proemio a *La cabeza del cordero*.

Todas estas “explicaciones sinceras” acerca de la estructura y sentido de la obra forman parte del “aspecto auténtico” de este prólogo para Irizarry (1971: 17), quien aduce que Ayala en este paratexto llega a ejercer una autocrítica apócrifa, dado que el prologuista, que presenta un marcado carácter fingido, hace una crítica de Ayala como autor de *Los usurpadores*. Hiriart (1972a) coincide en denominar a este prologuista “apócrifo”. La intención de Ayala al esconderse tras ese prologuista ficticio es justificar su autocrítica, proporcionándole así mayor verosimilitud. El título del prólogo ya es muy revelador de este juego ficticio: “Prólogo redactado por un periodista y archivero, a petición del autor, su amigo”, y firmado, además, por F. de Paula A. G. Duarte. Además, es el único paratexto que Ayala tituló “prólogo”, pues el resto de prefacios de sus colecciones de narrativa breve Ayala reciben otros títulos.

No sorprende que para Richmond sea este escrito introductorio ayaliano “el más complejo en cuanto a contenido y técnica narrativa” (1992b: 125), una “pieza a la vez enigmática y sin embargo tan reveladora” (1992b: 126). Y sobre el narrador apócrifo de este prólogo, la experta hace un comentario que nos resulta revelador:

El supuesto “amigo” portugués del autor Francisco Ayala pretende estar cumpliendo en su Prólogo un doble encargo suyo: el de recordar –en verdad, informar– a los lectores originales (argentinos) de la previa trayectoria narrativa de un escritor español conocido de ellos entonces sobre todo por sus numerosos trabajos de teoría política, sociología, y crítica literaria, y a la vez, el de explicar los “motivos e intenciones” del volumen prologado [...]. Aunque el primero de estos cometidos [...] cae dentro de la normal competencia de un prologuista ajeno, el segundo, que requiere estrecha familiaridad con los designios literarios del autor, en ningún modo debería de ser competencia suya, a menos que, como ahí se sugiere, se reduzca a servir de simple portavoz al propio autor, único capaz de elucidar las “intenciones latentes” detrás de su obra. Esto autoriza la sospecha de que el narrador pudiera haberse desdoblado en presentador de su propio libro, bien sea por persona interpuesta, bien mediante un pseudónimo o firma disimulada. (1992b: 126-127).

Todo ello para Richmond (1992b: 127) es reflejo de que Ayala, escritor intelectual, tenía plena conciencia de sus intenciones originales, sus medios operativos y el resultado artístico de su obra. Esta autora, además, va a comparar este prólogo con los de “El Hechizado” y *La cabeza del cordero*, y en esa comparación hallará similitudes. El proemio a *La cabeza del cordero* es para esta estudiosa (1992b: 128) una introducción de tipo explicativo que ofrece una información bastante detallada acerca de la trayectoria literaria de su autor, complementaria de las escuetas alusiones que aparecen en el prólogo apócrifo de la colección coetánea.

En cuanto a la introducción a *El rapto*, aquí asistimos a un encuentro entre el “yo” narrador y un grupo de obreros españoles en un tren que va desde Münster hasta París. El narrador cuenta que antes había estado en la ciudad alemana en un congreso sobre el desarrollo económico-social de América Latina. En la estación de tren se va a cruzar con dos hombres españoles acompañados de una mujer alemana, de la que se despiden. Se va a producir un diálogo en el que el narrador descubre que se trata de un madrileño y un salmantino que trabajan en una fábrica alemana y regresan a España por las vacaciones. En el compartimento del tren coincidirán con otro español, sevillano, y seguirán conversando. La narración de esta introducción se desarrolla, entonces, a través de un diálogo que tiene lugar en un viaje en tren, lo cual entronca con la técnica utilizada en novelas cortas que duran lo que dura un viaje, como recuerda Candeloro (2020) y estudia Pujante Segura (2014).

El narrador de este prólogo es uno en primera persona con rasgos compartidos con el autor real, como destaca Ellis (1969), mientras que el narrador de *El rapto* es en tercera persona y externo. En su estudio, Ellis (1969) señala que el uso del narrador en primera persona de este prólogo es ambiguo, pues ese “yo”, por un lado, puede referirse al propio Ayala, si tomamos en cuenta todas las referencias autobiográficas presentes: es granadino, vive en Nueva York, a donde va a regresar, y ha viajado a Alemania con motivo de un congreso; por otro lado, ese “yo” puede considerarse un narrador ficticio, o *autor ficcionalizado*, como lo denominará el propio Ayala (2007c [1970]), dado que la precisión del diálogo al que asistimos parece sugerir que el encuentro entre ese “yo” y los obreros españoles es imaginado. El hecho de que la situación narrada se corresponda con la condición presente de los trabajadores españoles en Alemania (el prólogo es de 1965) no impide que ese encuentro parezca imaginado. De estas dos consideraciones sobre el “yo”, Ellis (1969) asume que la más fácil de aceptar es la segunda aquí señalada, aunque no se puedan negar los datos biográficos precisos. Así, concluirá que “la importancia real del «yo» de un prólogo en el que lo ficcional y lo real están tan ensamblados recae sobre su función con respecto a la historia prologada” (1969: 17; la traducción es nuestra). Ayala, como ya hizo en el prólogo de *Los usurpadores*, se oculta, en palabras de Candeloro (2020: 39), tras una máscara desde los umbrales del texto.

El propio Ayala comentó este estudio de Ellis en *Reflexiones sobre la estructura narrativa*. Será en este ensayo teórico donde explique su concepto de *autor ficcionalizado*:

al proyectar lo acontecido sobre un plano imaginario el autor –sujeto antes, o testigo, de la acción– se transfiere él mismo a dicho plano, convirtiéndose a su vez en personaje ficticio; es decir, que la configuración del lenguaje en que la obra está realizada lo absorbe, integrándolo a él también, en cuanto autor, en el mundo imaginario donde funcionará como elemento capital de su estructura (Ayala, 2007c [1970]: 56-57).

Ayala entiende que el mundo real y las experiencias del autor son el modelo sobre el que se construye el mundo imaginario de la obra, pero lo más importante es que con la creación literaria esas experiencias se ficcionalizan. El hecho de que esas experiencias sean verídicas o personales, propias del autor, no impide que estas se conviertan en ficción al formar parte del mundo imaginario de la obra literaria. Este concepto de autor ficcionalizado funciona perfectamente para describir y analizar el narrador de la introducción a *El rapto*.

Esta introducción la han relacionado diversos críticos con el prólogo del *Quijote*. Destacamos la consideración de Ellis sobre el paralelismo en el uso del prólogo por parte tanto de Cervantes como de Ayala. En el prólogo al *Quijote* de 1605 Cervantes se presenta a sí mismo como autor de la obra y crea una situación ficticia en la que un amigo también ficticio le visita, creando así un modo apropiado para introducir la historia. En el caso ayaliano, tras el prólogo a *El rapto*, comienza este relato con la llegada de Vicente a España desde Alemania. Ellis (1969), entonces, señala que el narrador del relato revela el mismo interés en las consecuencias socioeconómicas de los trabajadores españoles emigrados a Alemania que el narrador del prólogo, por lo que entiende que entre ambos hay un fuerte vínculo. Además, el personaje salmantino con el que el narrador del prólogo coincide en el tren parece un antecedente de Vicente por su carácter hablador y fanfarrón.

Cabe destacar que el prólogo finaliza con un comentario sobre los coches que circulaban en España antes de la Guerra Civil, el cual conduce a una reflexión sobre el paso del tiempo. Tanto Hiriart (1972b) como Durán (1977) consideran que este es el tema principal que desarrolla el prólogo. Para Durán, el sentido del prólogo reside en situar a los lectores en el presente, que aparece “lleno de detalles realistas, concretos, que inserta a los españoles de hoy en el mundo moderno, en una Europa en expansión económica, una Europa en que todo cambia y todo sigue siendo lo mismo” (1977: 447). Este carácter temporal queda sugerido en el prólogo, sobre todo, en dos ocasiones: en primer lugar, cuando el narrador sale del congreso y acude a una sala donde hace más de tres siglos se concertó el Tratado de Westfalia, y en segundo lugar, cuando el narrador menciona los automóviles DKW y sus compañeros de viaje, más jóvenes, no pueden recordar tal modelo porque antes de la Guerra Civil ni siquiera habían nacido. Ante esta situación, el narrador reflexiona: “y yo pienso: «La guerra de España pertenece a la historia, ya. Este mismo año se han publicado dos o tres historias de la guerra civil española. Y estos muchachos que trabajan en la industria de la nueva Alemania, todavía no habían nacido»” (1965a: 19-20). Para Hiriart, todas esas reflexiones presentes en el prólogo que rezuman un carácter temporal “son hilos sutilísimos, conexiones sabiamente establecidas para enriquecer aquí y allá el sentido de la obra, ampliar su significación y conferir una dimensión de profundidad a los personajes, colocándolos en la corriente del tiempo” (1972b: 229).

Además del paso del tiempo, Candeloro observa otro tema o motivo que anuncia el prólogo y que desarrolla la novela corta: las relaciones sentimentales entre hombres y mujeres, así como las diferencias en las relaciones de pareja en España y Alemania. Por

todos estos elementos comunes que comparten el paratexto y el relato al que acompaña, Candeloro (2020) llega a afirmar que, aunque *El rapto* carezca de un marco explícito, sí que llega a presentarse enmarcada por la introducción. Se trata de un paratexto híbrido: prólogo o marco ficcional, intencionalmente sin título en su primera publicación. Pese a que esta introducción no sea nada ajena a la novela corta que antecede, Hiriart (1972a) destacará su valor independiente y cómo ello no impide que enlace de forma armoniosa con el relato. Cabe señalar que *El rapto*, al año siguiente de su primera publicación, apareció integrado junto a otros relatos en *De raptos, violaciones y otras inconveniencias*, obra a la que Ayala también añadió un “autorretrato” y una “autocrítica”.

Otro paratexto ayaliano peculiar es “Y va de cuento”, un texto que Ayala había publicado en prensa y que después seleccionó como prólogo para la recopilación *La niña de oro y otros relatos*. Podemos afirmar que es un prólogo *sui generis*, con características muy distintas al resto de prólogos ayalianos, pues no se trata de un prefacio escrito con el fin de encabezar una obra literaria, aunque posteriormente adquiriera esta función. Los entresijos de este texto han sido desvelados por Richmond (2010) en un brillante estudio, amplio y minucioso, que dedicó exclusivamente a “Y va de cuento”. En este hace un listado de las distintas ediciones del texto ayaliano: primero se publicó en *El País*, en la sección de opinión, el 13 de noviembre de 1991, después lo incluyó en *El tiempo y yo, o El mundo a la espalda* (1992) y en *De mis pasos en la tierra* (1995) y, por último, apareció en *La niña de oro y otros relatos* (2001) con el subtítulo “a modo de prólogo”. Nos surge, pues, la pregunta de por qué Ayala decidió que este texto funcionara como introducción para esta última obra. Richmond aclara que en *El tiempo y yo* este texto forma parte de una serie de seis textos emparejados y situados casi a la mitad del libro; se trata de tres ensayos, dos relatos y también “Y va de cuento”, un escrito que para la autora (2010: 26) comparte con los anteriores su relación con la creación literaria. Asimismo, Richmond (2010) apunta que *La niña de oro y otros relatos* incluye narraciones breves que se inspiran en alguna obra literaria, como “El prodigio”, “El loco de fe y el pecador”, “Cuento viejo”, “El rapto” o “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”. Este podría ser el motivo que explique la posición de “Y va de cuento” en esta recopilación como prólogo, pues esta experta analiza en su estudio tanto el carácter metaliterario del texto como su inspiración en la obra unamuniana.

Richmond (2010) considera, por un lado, que Ayala le concedía cierta transcendencia a este texto dentro del conjunto de su obra al haberlo reproducido en tres recopilaciones distintas, y, por otro lado, que “Y va de cuento” es quizá uno de los textos

más enigmáticos de Ayala, de género indeterminado, clasificable como cuento y ensayo, pues es una narración sobre la posibilidad de escribir un cuento basado en una nota publicada en prensa. Veamos la explicación clarificadora de Richmond sobre la naturaleza de este texto ayaliano:

Se trata, en principio, de un escrito *sui generis* que [...] mediante una simulación ficticia del proceso de escribir de su autor, va *creándose* primero como obra literaria para poder ser *re-creado* luego [...]. Supongamos por un momento que se trata ahí de *cómo*, basándose en una anécdota aparecida en la prensa diaria, se *hace*, no ya una novela, sino un *cuento*: un cuento cuya escritura misma –o sea, cuyo proceso de creación– es, precisamente, el tema del texto que va desplegándose ante los ojos –y la imaginación– del receptor al mismo tiempo que, en un proceso paralelo, este lo va leyendo (2010: 31).

De este modo, Ayala no escribió un cuento basado en la anécdota leída en prensa –que reproduce (traducida del inglés) en este prólogo–, pero sí un texto “acerca del proceso *mental* que le llevó a optar por *no* redactar dicho cuento y las razones relacionadas con tal decisión” (2010: 34). Asimismo, esta estudiosa sigue indagando y descubre una nueva lectura intertextual, que relaciona este texto de Ayala con dos de Unamuno: *Cómo se hace una novela* y el homónimo “Y va de cuento...”, que es el último relato de la colección *El espejo de la muerte*. Se trata de textos que Ayala muy bien podía conocer, pues en 1963 había publicado el ensayo “El arte de novelar de Unamuno”.

En cuanto a la autocrítica ejercida por Ayala, Irizarry destaca algunos de sus prólogos en los que la ejerce desde una perspectiva real, sin fingimientos ni ocultamientos tras narradores apócrifos. Esta autora se centra en los prefacios a *La cabeza del cordero* y a las antologías *Mis páginas mejores* de 1965 y *Cuentos* de 1966, como ya mencionamos anteriormente. En el primero, además de detallar su trayectoria literaria, Ayala explica aspectos de la elaboración de los relatos, dejando en manos de los lectores el juicio sobre su valor estético (Irizarry, 1971: 12), como ya hizo en el prólogo a *Los usurpadores*. La introducción a *Mis páginas mejores* es muy significativa, pues reproduce una carta literaria que el autor había dirigido a Hugo Rodríguez Alcalá; con esta reproducción pretende corregir las interpretaciones de este crítico y, en general, “afirmar sus propósitos y su estética frente a la perplejidad del público y los críticos” (Irizarry, 1971: 13). Como el propio Ayala explicita, reproduce esa carta “con el propósito de dilucidar algunas de las intenciones a que mi obra de invención responde” (1965b: 10-11). Además de la introducción, en *Mis páginas mejores* hallamos notas introductorias

del autor acerca de cada uno de los relatos –o capítulos de novelas– que se incluyen en esta antología. En la introducción a *Cuentos*, Ayala se muestra reacio a escribir su propia introducción e indica que hubiera preferido que se empleara algún estudio de su obra de otro autor. Esta actitud puede deberse, según Irizarry, a que los relatos incluidos en esta antología habían sido bien recibidos por el público y comentados por la crítica.

Se nos hace necesario dedicar más atención al proemio a *La cabeza del cordero*. En este comenta Ayala, de nuevo, su silencio literario, como hizo en el prólogo, del año 49 también, a *Los usurpadores*, y explica por qué ahora ha vuelto a la escritura de ficciones después de tanto tiempo. Por un lado, reflexiona que “a los veinte años, uno escribe porque le divierte; y ¿para qué más justificación? A los cuarenta, ya es otra cosa: hay que pensarlo; pues sería absurdo agregar todavía, porque sí, un libro más a la multitud de los que, incesante y desconcertadamente, apelan al público” (1949a: 7); por otro lado, alude a la necesidad de darles reproducción artística a las graves experiencias relacionadas con la guerra civil española. Ayala vuelve a utilizar el término “novela” en el sentido áureo –y también cervantino y ejemplar– de novela corta para referirse a los relatos de *La cabeza del cordero*; además, este criterio denominativo era propio de la época, pues era el imperante en las revistas literarias del primer tercio del siglo XX, como afirma Martínez Arnaldos (1974: 236).

Cabe destacar que, con la inclusión de un nuevo relato en *La cabeza del cordero*, “La vida por la opinión”, Ayala elaboró una nota para la edición de esta obra en 1962; como vimos, también el autor elaboró una nota sobre la inclusión de “El inquisidor” en una edición posterior de *Los usurpadores*. En esta nota, remite al proemio de 1949 y explica las intenciones que tuvo al redactarlo. En una edición posterior, de 1968, Ayala también incluyó un prefacio en el que comentaba los problemas que había tenido *La cabeza del cordero* con la censura del régimen franquista. Este puede ser el motivo por el que la primera edición de esta obra en España, en 1972, también llevase una nota explicativa del autor. En la advertencia preliminar a la edición de 1983, Ayala aprovechó para explicar los motivos que le condujeron a escribir la nota a la edición del 72: “el autor redactó entonces una nota preliminar dirigida, no tanto al público-lector, como al lector-funcionario llamado a autorizar o prohibir la venta del libro, haciendo hincapié en que éste había sido calificado de «clásico» por varios comentaristas” (1983: 8). En este paratexto, asimismo, destacó la cohesión de los relatos que conforman *La cabeza del cordero*:

ya antes habían aparecido varios de los elementos que lo integran en publicaciones diversas: “El mensaje” en la revista *Sur*; “El Tajo”, en la revista *Realidad*. Esa primera edición se componía de cuatro novelas cortas, o *nouvelles*, las dos mencionadas, más “El regreso” y “La cabeza del cordero”, que da título a todo el volumen. Más adelante, en una edición bonaerense, se añadió todavía «La vida por la opinión» (1983: 7).

Esta última obra ayaliana, que tantos problemas de publicación y distribución tuvo en España debido a la censura, tuvo que ser acompañada en numerosas ediciones de algún paratexto del autor.

En cuanto a las primeras colecciones de narrativa breve del autor, *El boxeador y un ángel* y *Cazador en el alba*, solo esta última apareció en su primera edición con un paratexto del autor, una “Carta a los editores”. En esta el joven Ayala muestra cierta reserva a la hora de elaborar una nota autobiográfica, como le habían pedido desde la editorial, y acaba por reservarse “el derecho a la intimidad” (1930: 9), si bien menciona que las dos novelas breves que contiene esta colección rezuman cierto carácter autobiográfico. Comenta las conexiones entre estas dos piezas: “«Cazador en el alba» contiene una visión clara, ilusionada y frutal del mundo. «Erika ante el invierno» tiene asimismo un corazón frutal, sí; pero madurado. Nubes bajas han puesto de repente sería la faz del cielo. La técnica es semejante en ambos opúsculos; pero la postura espiritual ha cambiado casi imperceptible, por lo mismo que radicalmente” (1930: 11).

En tres antologías publicadas en 2006, con motivo del centenario del autor, aparecen prefacios que él elaboró donde detalla los motivos para seleccionar los textos que componen las obras: “Mi venta al mundo (una antología)” en *Mi ventana al mundo*, una “introducción” a *Vida de perros* y “a modo de presentación” en *De toda la vida. Relatos escogidos*. De entre todos los prólogos ayalianos a sus colecciones de narrativa breve, es el epílogo a *El jardín de las delicias* el que nos resulta fundamental, pues conecta directamente con la cuestión de la compilación y el carácter unitario de su obra completa:

He reunido piezas diversas, de ayer mismo y de hace quién sabe cuántos años; las he combinado como los trozos de un espejo roto, y ahora debo contemplarlas en conjunto. Sí; cuando me asomo a ellas, pese a su diversidad me echan en cara una imagen única, donde no puedo dejar de reconocerme: es la mía (Ayala, 2012 [1971]: 1322).

En la introducción a la edición de 1990 de *El jardín de las delicias* Ayala también incide en la inclusión de relatos nuevos a colecciones y señala cómo ello no altera la unidad de la obra: “se encuentran aquí algunas piezas más, que antes no figuraban en el



libro, y que, como todas las primitivas y anteriores, vienen a integrarse en su cuerpo después de haber sido expuestas a la luz pública en otros contextos y circunstancias diferentes” (1990: 8). Y defiende el carácter unitario de esta peculiar obra, que no es

una colección miscelánea donde, por motivos de índole editorial, se reunieran y barajaran obras diversas más o menos afines, más o menos heterogéneas. Al contrario, *El jardín de las delicias* constituye una bien trabada unidad; pero, a diferencia por otra parte de mis anteriores novelas, no unidad cerrada, sino que –y en ello consiste su peculiar índole– esta obra tiene una estructura abierta. Sus diversos elementos se conservan siempre inmutables, pero la composición del *edificio* que forman (al que en cierta oportunidad comparé con los *retablos de altar* organizados en un todo complejo a base de diversos elementos autónomos) ha ido cambiando mediante progresivas agregaciones (1990: 8; la cursiva es nuestra).

Ya en 1966, en el “autorretrato” que aparece en *De raptos, violaciones y otras inconveniencias*, Ayala aludía al carácter unitario y cohesivo de su obra, algo incluido en la contracubierta: “bajo el desorden de su diversidad formal, mis obras responden a una profunda unidad de motivación que les presta no poca congruencia íntima” (1966). Todas estas consideraciones que ofrece el autor en los prólogos a sus colecciones nos serán fundamentales para analizar las conexiones entre los relatos que conforman los volúmenes ayalianos de narrativa breve más o menos unitarios.

### **2.3 Análisis de las colecciones de relatos ayalianos**

Debemos incidir en que en esta investigación doctoral no analizaremos las recopilaciones ni las antologías que preparó Ayala, dado que a estas las rige, por lo general, un criterio temático o de representatividad, respectivamente. En el listado establecido en el apartado 2.1, clasificamos como colecciones *El as de bastos* (1963) y *De triunfos y penas* (1982). No obstante, estas han sido excluidas del corpus analizado por diversos motivos. En primer lugar, estas obras no fueron reeditadas y los relatos que albergan se fueron redistribuyendo en otros libros. Así, las narraciones de *El as de bastos* se dispersaron y acabaron formando parte de recopilaciones como *De raptos, violaciones y otras inconveniencias* (1966) y *De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias* (1982), a excepción de “El inquisidor”, que pasó a formar parte de *Los usurpadores* (a partir de su edición de 1970) y “El prodigio”, que se insertó en diferentes

recopilaciones hasta acabar en *La niña de oro y otros relatos* (2001). Además, “Un baile de máscaras” se integró en *El jardín de las delicias*, desde su primer esbozo en las *Obras narrativas completas* (1969) y en las siguientes ediciones, con el título cambiado por “*Un ballo in maschera*”. En cuanto a *De triunfos y penas*, sus relatos se distribuyeron entre dos obras: *El jardín de las delicias*, a partir de su edición de 1990, y *La niña de oro y otros relatos* (2001).

En segundo lugar, tanto *El as de bastos* como *De triunfos y penas* se rigen por un criterio temático, propio de las recopilaciones ayalianas, en general. Con respecto a *El as de bastos*, que lleva por título el del primer cuento que incluye, reúne relatos que desarrollan tramas caracterizadas por la verosimilitud y la ambigüedad (siendo este último un rasgo propio de la narrativa ayaliana en general) y que presentan motivos comunes: la violencia en diferentes facetas, el sexo y el desengaño, como ya apuntamos en un trabajo anterior (Mendoza Vera, 2020). Estos elementos comunes, además del humor y el protagonismo de una pareja, caracterizan los cinco primeros relatos de la colección, pero los dos últimos (“El inquisidor” y “El prodigio”) muestran características diferentes, por lo que no se incluyeron en las mismas recopilaciones. En lo relativo a *De triunfos y penas*, cuyo título es abarcador y dicotómico, hace explícita la división por temas o motivos con el título de los diferentes apartados: “Entretenimientos del vago estío”, “De varias muertes”, “Para no creerlo”, “Las admoniciones de un nuevo filósofo rancio”, “Escarmientos, frustraciones y gozos de amor” y “Lo que yo digo”. Así, cada una de estas secciones conforma un bloque temático compacto y cerrado. Incluso la novela corta que inaugura la obra, “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna” no pertenece a ninguna de estas secciones.

### **2.3.1 El boxeador y un ángel (1929) y Cazador en el alba (1930)**

Los primeros relatos que reunió Ayala en sendos volúmenes, *El boxeador y un ángel* y *Cazador en el alba*, conforman su primera etapa vanguardista. En *Recuerdos y olvidos*, el autor reflexionó sobre su vanguardismo: “me apliqué desde luego a probar mi mano en las estilizaciones vanguardistas y ensayando sus técnicas produje una serie de ficciones breves que [...] marcan un período bien definido de mi evolución literaria” (2007b: 135). *El boxeador y un ángel* (1929) es una colección conformada por seis cuentos que lleva por título el del primero. Es llamativo que Ayala siguiera esta forma tradicional –más específicamente decimonónica– de titular una colección con el título del

primer relato (o del último, como es el caso de *La cabeza del cordero*). Recordemos que “El boxeador y un ángel” y “Polar, estrella” son los únicos relatos inéditos de *El boxeador*, pues el resto se habían publicado previamente en diferentes revistas.

“El boxeador y un ángel” es un cuento dividido en dos partes, marcadas por los números romanos correspondientes. La trama es sencilla y breve. En la primera parte, el boxeador blanco, acompañado de un ángel (desprovisto de su carácter tradicional), sale de trabajar de una fábrica y camina por las vías del tren, creándose, así, una imagen de la ciudad industrializada. Ambos se acercan a un mercader judío que le predice al boxeador su suerte con pájaros y papeles de colores. En la segunda parte tiene lugar el combate de boxeo, el cual se escenifica. El boxeador blanco va de azul, como su mono de trabajo, y el negro va de amarillo y rojo, como el fuego –esta misma asociación la establece Ayala al analizar el trabajo de la actriz Joséphine Baker en *Indagación del cinema*, de 1929, como la colección–. El boxeador blanco está perdiendo, pero al final consigue ganar con la intervención del ángel, que posa su pie sobre el pecho del boxeador negro noqueado para que no se levante. En este cuento adquieren mayor importancia el lenguaje, las imágenes, las metáforas y la adjetivación, que es profusa. Son de suma importancia los colores, hay una isotopía de lo metálico y se produce la personificación de la naturaleza y de distintos objetos, como trenes, camiones, elementos de la ciudad, etc. El narrador es heterodiegético, como en la mayoría de los relatos de esta colección. A través de la descripción y la escenificación, se consigue crear la ilusión de la retransmisión televisiva del combate de boxeo.

“Hora muerta” es el cuento más extenso de la colección. Está dividido en cuatro partes, también señaladas por el número romano correspondiente. La trama está más desarrollada que en el cuento anterior. El narrador es homodiegético, el único de la colección. Su uso queda justificado por las exigencias del propio relato: en un momento dado, el personaje de la película se dirige al personaje del cuento, cuya percepción es la que queda plasmada. En la primera parte nos encontramos de nuevo con la presencia de la ciudad industrializada, pero se añade (por contraposición al primer cuento) un elemento popular de la época: el cine, elemento que volverá a aparecer en otros relatos. El protagonista va recorriendo la metrópoli y comentando las sensaciones que le producen los diferentes elementos que encuentra y se detiene a observar. Destacan la aurora, las fábricas y los carteles publicitarios. Se incluye un listado de distintos tipos de personajes de la ciudad que crea una sucesión de imágenes, como afirma Díez de Revenga Torres (2005: 310) en su estudio de la narrativa breve en las revistas de vanguardia: el capitán

de la Marina, un boxeador, un negro (estos dos últimos entroncan con el cuento anterior), un campesino (como Antonio en “Cazador en el alba”), un motorista (como Vicente de la Roca en *El rapto*), un chino, soldados y una niña. De nuevo, se da una profusa adjetivación, sobre todo en esta primera parte que es plenamente descriptiva. El narrador repite, de diversas formas, “la ciudad, gran plataforma giratoria” (Ayala, 2012: 346), como el narrador de “Erika ante el invierno” con las variantes de la oración “Nunca se sabe nada, nunca”. Esta primera parte termina con el encuentro entre el protagonista y Anita, una niña que salta a la comba en el patio del colegio, quien volverá a aparecer al final del cuento.

En la segunda parte aparece una reflexión sobre el tiempo en el cine que conecta con el título: “eran campanadas muertas, exangües. Caían verticalmente, con las alas cerradas. Como frutos. Pero el cine –al fin y al cabo– es una concavidad. Bien podía permitirse la broma de dar equivocada la marcha del tiempo” (Ayala, 2012: 346). El protagonista llega al cine, como se había anunciado en la primera parte. Se está proyectando una película de Chaplin, una comedia sobre la tragedia de *Hamlet* –esta figura y otros directores de cine y actores los estudia Ayala en *Indagación del cinema*–. La mujer que aparece en la película se dirige al protagonista, que es espectador, y le pide que vaya a buscarla, ante lo que él se queda perplejo. Se describen las escenas de la película y cómo van cambiando. El protagonista, al salir del cine, se siente arrastrado por la muchedumbre y llega a su casa confuso, ansioso e inquieto ante la necesidad de buscar a esa mujer que no es real. En casa reflexiona y repite “no sabía” (Ayala, 2012: 348), contagiado de la duda hamletiana.

En la tercera parte, que se desarrolla al día siguiente, el protagonista comprende el motivo de su fuerte turbación y decide buscar a esa mujer ficticia o ilusoria. Al recordar la película, supone que ella debe estar en “el seno del siglo XIX” (Ayala, 2012: 349). Se le ocurre una casa que representa esta centuria, con “su algo de la cueva de Montesinos” (*ibidem*). Esta referencia quijotesca con sus claras implicaciones denota que el protagonista entiende que la búsqueda de esa dama no puede llevarse a cabo en la realidad, pero el hecho de que ella no sea real no le supone un impedimento. Se dirige hacia esa casa. Allí conversa con una ventana, una máscara de Beethoven y una paloma de porcelana (objetos personificados), mientras el protagonista expresa su temor a que aparezca la mujer. Este miedo lo conduce a salir huyendo con un perro disecado, lo cual provoca que una multitud le persiga. La huida es frenética (hay numerosos verbos y no hay, en cambio, adjetivos) y cinematográfica: “la huida sí es de cine, le pisan los talones

múltiples perseguidores, y la avenida [...] se estrecha cada vez más en ángulo” (Navarro Durán, 1998b: 70). Busca un refugio y termina en el jardín del colegio, donde consigue despistar a la multitud. Ya en la cuarta y última sección encontramos al protagonista en este jardín que le sirve de refugio, saltando a la comba con la pequeña Anita, que se muestra decepcionada por no recibir un regalo. Finaliza el relato con esa imagen de la niña que representa la inocencia.

También está “Polar, estrella” dividido en cuatro partes, marcadas por un número romano, pero antes de la primera hay un fragmento sin numerar, conformado por tres párrafos y una oración. De nuevo, la ciudad y el cine aparecen como elementos temáticos fundamentales. En este caso, el protagonista está obsesionado con Polar, personaje femenino cinematográfico: “estaba enamorado, como todo el mundo, de una estrella de cine” (Ayala, 2012: 353). A este respecto, Nieto Nuño señala que “la preferencia por el artificio queda marcada en las veces en que el innominado protagonista, al cruzarse en sus urbanos vagabundeos con distintas muchachas, rechaza la visión de las mismas para crecerse en la imaginación de su mujer filmica” (1998: 47). El deseo frustrado del protagonista lo conduce al suicidio. Como en el cuento anterior, se produce una interacción entre el personaje fílmico y el personaje cuentístico, aunque en este caso la relación es unidireccional.

En el comienzo del cuento ya aparecerá la intención del suicidio, que acabará cometiendo el protagonista. El pensamiento suicida le desaparece al inicio del cuento cuando ve un grupo de niñas en bicicleta. Si Anita era el refugio en el cuento anterior, ahora estas niñas serán la salvación, aunque momentánea. En la primera parte, el protagonista se encuentra en casa ante numerosos y variados libros, antes de ir al estreno de la nueva película en la que aparece Polar. Observa una imagen de ella. En la segunda parte se encamina al cine y ve los carteles de la película, que considera que no le hacen justicia a Polar. En el cine proyectan primero el noticiario, que se describe, y después la película nueva con Polar. Se narra lo que sucede en esta: hay una persecución –como hubo en el cuento anterior–, se produce un fallo en la proyección que distorsiona su imagen y perturba al espectador y aparece ella en una escena dándose un baño –como Susana en “Susana saliendo del baño”–, lo cual genera una fuerte reacción en el protagonista. En cuanto a ese fallo de proyección, que divide la pantalla en dos y hace que la parte inferior aparezca en la superior y viceversa, García Montero (2006a: 131) – en el estudio que acompaña a la edición de 2006 de *Indagación del cinema*– destaca que Ayala lo había comentado en dicha obra ensayística.

En la tercera parte, al día siguiente, el protagonista vuelve a ir al cine a ver la misma película. En su camino se describe la ciudad. Esta vez puede ver bien la escena que estuvo afectada por el fallo de proyección. En la escena del baño, el protagonista sale del cine y vuelve a casa. Decide, entonces, quemar todas las imágenes que posee de Polar. En la última parte, y pese a ello, la sigue recordando. Tomará la decisión definitiva de suicidarse. Se dirige al puente sobre el río, el mismo al que fue en la primera parte. Su caída es descrita en detalle: “el dios del cinema tenía dispuesta su caída *au ralenti*” (Ayala, 2012: 361); cabe mencionar que Ayala estudió el “efecto cómico del ralenti” en *Indagación del cinema* (2006). El cuento finaliza con la muerte del protagonista. Con la caída, se ha creado una escena de carácter cinematográfico, como el combate de boxeo en el primer cuento y la persecución en el segundo. De nuevo, la adjetivación es profusa, así como las metáforas, que en este cuento adquieren carácter marítimo, del mismo modo que los verbos indican la oscilación del agua y de su acción (tengamos en cuenta que el suicidio se produce al lanzarse desde un puente al río de la ciudad).

“Susana saliendo del baño” es el cuento más breve. Susana es un personaje de origen bíblico que ha sido representado numerosas veces en pintura, y esta puede ser la fuente de inspiración del cuento, dado que este elabora una escena estática. De hecho, Navarro Durán (1998b: 60) ha comparado la Susana ayaliana con la Venus de Botticelli. Los lectores se convierten en observadores de un momento íntimo: una mujer saliendo de su bañera. El narrador describe este gesto como el de un ciclista que sube a su bicicleta, y con ello se produce la ironía desmitificadora, como aduce Navarro Durán (*ibidem*), la cual será fundamental en “El gallo de la Pasión”. Los lectores son como los viejos bíblicos que observan a Susana desnuda; así lo interpreta Oleza:

Susana es contemplada por sus ojos [de los viejos], que la crean y la desean, pero son también los ojos del narrador, y con ello los ojos de los lectores, emboscados al otro lado de la página, *voyeurs* que aman a la criatura recién surgida de las aguas con ese deseo distanciado, casi frío, e impregnado de imágenes de cultura, que es el deseo estetizado de los lectores. Vosotros –parece querer decir aquel Ayala de 1929–, vosotros, lectores, mis semejantes, mis hermanos, vosotros sois los viejos” (2005: 199).

El cuerpo de Susana tiene gran presencia, en su desnudez, y el agua vuelve a ser otro elemento fundamental. Se repite el narrador heterodiegético, el uso de descripciones, de metáforas, de personificaciones y de adjetivos. Esta vez no hay trama, más allá de la descripción de una mujer saliendo de la bañera y mirándose al espejo; Polar, en el cuento

anterior, igualmente desarrolla una escena en un baño y en el único poema publicado por Ayala, “A Circe cinematográfica” (incluido en *Indagación del cine*), también se recrea la escena de una mujer en la bañera, “parentesco acuático-literario” que ha destacado Richmond (1998: 20). La ausencia de trama en “Susana saliendo del baño” deja paso al carácter poético. Este breve texto contiene, además, una alusión a Medusa, que supone un adelanto del último cuento de la colección.

“El gallo de la Pasión” es otro cuento muy breve. La Biblia aparece de nuevo como hipotexto, en términos genettianos: se narran las tres negaciones de Pedro y su proceso de arrepentimiento. Vuelven las metáforas relacionadas con la aurora, aunque ahora –debido a la referencia bíblica– ha cambiado el contexto y desaparecido la ciudad. Sin embargo, hay anacronismos que sitúan la historia en la época contemporánea: “estiró el cuello, corvado, tenso, como un neumático de bicicleta” (Ayala, 2012: 363) o “apretaba la pena su cuello, como gaseosa embotellada” (*ibidem*). Vuelven a aparecer personificados diferentes elementos naturales. Se constata una gran presencia de los colores. La adjetivación es profusa, salvo al final, en el momento del arrepentimiento. Las intervenciones de Pedro se hacen en estilo directo y la última parece de un hombre contemporáneo, revestida además de humor: “perdón, caballeros. Tengo que salir un momento. Es una necesidad inexcusable. Perdón, ¿eh? ¡Un momentito! En seguida vuelvo” (*ibidem*). De hecho, las referencias bíblicas se trivializan por la ironía: el gallo estaba “muy poseído de su carácter histórico” y “era el momento de arrepentirse. Cuajaba el arrepentimiento” (*ibidem*). La narración vuelve a depender de un narrador heterodiegético.

En “Medusa artificial” la referencia intertextual es esta vez de un personaje mitológico, la Gorgona Medusa. Este cuento está dividido en cinco partes, pero en lugar de utilizar números romanos, el autor ha titulado las secciones. En “Mari Tere, taquimeca”, la protagonista termina su jornada de trabajo y guarda su máquina de escribir. Entra al baño, de nuevo, y el proceso de lavarse las manos se presenta con una metáfora: “entregó las manos a la delicia curva del agua; los dedos, penetrados de agujas, se creían peces en su pecera” (Ayala, 2012: 364). Sale a la calle y se detiene a mirar un escaparate con maniqués. En “La anunciación”, Mari Tere llega a una peluquería. El peluquero, que se llama Gabriel (otra referencia bíblica), le propone rizarle el pelo, y se convierte así en Medusa por un juego lingüístico al tomarse en sentido literal la expresión *quedarse de piedra*. El diálogo entre ambos queda plasmado. Mari Tere ve en el espejo la imagen invertida del reloj, lo cual recuerda a la reflexión acerca del tiempo cinematográfico en

“Hora muerta”. Sale de la peluquería con su nuevo peinado. En “Accidente”, llega a casa y dialoga con su padre, Godofredo (como el rey de la baraja española, lo cual remite a la carta del rey de espadas que el protagonista le ofrece a Anita en “Hora muerta”). En casa también está su hermana Eulalia, costurera. El padre le reprocha haber llegado tarde. Mari Tere no se atreve a mirarlo a los ojos; cuando lo hace, el cuento adquiere rasgos de tragedia griega, pues aparece un coro que anuncia que el padre se ha convertido en piedra, como castigo por amar a su propia hija.

En “Martirio en la cocina”, Mari Tere cocina un pescado. El padre, tras su parálisis momentánea, la sigue y le hace mirar por la ventana. También la obliga a volver a mirarlo a los ojos, pero ella se muestra esquiva. Richmond (1998: 21) dice al respecto que Ayala crea un primer plano del ojo de la muchacha que anticipa la famosa escena del ojo de *Un chien andalou* de Buñuel. En “Expiación”, Godofredo está en un bar. El coro vuelve a intervenir para anunciar la resolución de su destino. Este vuelve a casa, donde está Eulalia, que es descrita como una “Eva doméstica, sin Paraíso y sin Serpiente” (Ayala, 2012: 371), esto es, con otra referencia bíblica. Le pide que vista al maniquí sin cabeza (decapitado, como la Medusa) que tiene en casa con ropa de Mari Tere para clavarle en el corazón un alfiler de acero y así dar fin a la tragedia. En este cuento, por su presentación como una tragedia griega, todos los personajes tienen nombre, mientras que de los otros cinco relatos solo dos personajes aparecen nombrados: Anita y Polar, además de Susana y Pedro, que conservan el nombre bíblico.

Los seis cuentos de *El boxeador y un ángel* comparten, pues, numerosos elementos: el narrador heterodiegético (salvo el caso justificado de “Hora muerta”), el uso de personificaciones, de metáforas, de una adjetivación profusa y de descripciones, que sirven para representar la ciudad. Al darse la recurrencia de este tipo de técnicas en los diferentes relatos, se establece como un elemento unificador del libro y sirve, además, para establecer un lenguaje recargado de recursos estilísticos vanguardistas. Otros componentes comunes a los cuentos de *El boxeador y un ángel* son la presencia de referencias intertextuales, tanto bíblicas como mitológicas, y del cine, que adquiere una presencia notoria en las tramas. Además, se desarrollan escenas de carácter cinematográfico, como hemos señalado. La trama de los relatos suele ser anecdótica e, incluso, nula, como ocurre en “Susana saliendo del baño”, pero no por ello dejan de encerrar “claves del desarraigo y la ruptura del hombre moderno” (Vázquez Medel, 1998b: 76). Además, en algunas ocasiones hallamos en los relatos conexiones con otros cuentos, como hemos ido apuntando. Todo ello hace que nos encontremos ante una



colección muy cohesionada, que podría llegar a considerarse un ciclo, o más bien un experimento literario cercano al ciclo, pues, aunque los personajes no llegan a cruzarse, comparten el mismo espacio (no nombrado): esa ciudad industrializada, moderna, con el cine como elemento capital. Recordemos que los personajes, el tiempo, el espacio y el tema, de compartirse, son los elementos unificadores, pertenecientes a la estructura interna de la obra que Ingram (1971) consideraba que permiten trazar conexiones entre los relatos y crear así un texto ulterior de carácter unitario. Así, *El boxeador y un ángel* cumple con los criterios que establecería Ingram –cuatro décadas más tarde, cabe destacar– para ser considerado un ciclo. Además, se relaciona con los *Dublineses* de Joyce, que fue traducida al español por Antonio Marichalar, como indica Mainer (1971), aunque no podemos afirmar que Ayala conociera dicha traducción. No deja de ser significativo que el autor, para su primera colección de cuentos, optara por este tipo de confección englobadora e integradora.

*Cazador en el alba* (1930), por su parte, contiene dos novelas cortas, siendo el título de la primera el del volumen, que habían sido publicadas previamente en la *Revista de Occidente*; además de la “carta a los editores” a modo de prólogo, al frente de cada relato se incluyen sendos fragmentos de cartas de Ayala en español y en alemán. Con respecto a “Cazador en el alba”, es una novela corta dividida en siete partes, marcadas por el número correspondiente. En la primera parte, se presenta al protagonista, Antonio Arenas, soldado de origen campesino, ingresado en el hospital con fiebre alta debido a una herida en la cabeza: “entonces comprendió el soldado Antonio Arenas que las realidades puras solo son visibles a la temperatura de 40 grados centígrados, y que cuando Dios quiere hacerse escuchar, derriba del caballo a los jinetes” (Ayala, 2012: 377). Aparecen el médico y los enfermeros y el narrador indica que Antonio sueña. A continuación, se narra la llegada de Antonio a la ciudad en un tren militar. Se trataría, entonces, de un recuerdo y esta narración pertenece al pasado, mientras que la situación en el hospital pertenece al presente –indagaremos en esta interpretación al finalizar el análisis de este relato–.

En la segunda parte, se detalla el recorrido del tren en el que Antonio llega a la ciudad: “...De pronto, todo quedó inmóvil, parado. (Un *film* que se corta.)” (Ayala, 2012: 382). Como en los cuentos de *El boxeador y un ángel*, la ciudad es un elemento fundamental: “Antonio no logró nunca compaginar esta primera versión de la ciudad, recogida al llegar, de fuera a dentro, con la posterior y más risueña, nacida del centro a la periferia” (*ibidem*). El narrador también comenta la impresión que le generan las mujeres

de la ciudad a un hombre procedente del campo: “un producto industrial, tan perfecto, tan admirable como la máquina de escribir del capitán o la calculadora del comisario. Una maravilla de la técnica moderna: exactas, articuladas” (Ayala, 2012: 383). Antonio acude a un prostíbulo, donde se despliegan las descripciones y las escenas dialogadas. La descripción del lavabo recuerda a “Susana saliendo del baño”. Elige de entre tres prostitutas. Estas aparecen como “seres mecanizados, artificiales. Fruto, también ellas, del mundo moderno que anula atributos humanos. Maniqués ofrecidas al comprador estatua que es Antonio Arenas” (Barroso Villar, 1998: 106).

En la tercera parte, Antonio va a un salón de baile y allí conoce a Aurora y su hermano, que es boxeador (otro personaje de este tipo); en el siguiente relato, Erika también acudirá a un salón de baile para encontrarse con su amigo, por el que siente un interés romántico. Aurora es descrita en detalle:

las demás muchachas, ágiles y exactas como compases –telefonistas, mecanógrafas–, no sabían acercarse a ella, que tenía algo de presidenta de corrida de toros. Era la mujer ibérica (y bastante romana), barroca, vegetal, rizada y curva. Una castiza. Su pelo –todo blanco, todo escarolado– resultaba la obra maestra de unas manos cargadas de sortijas. Sobre su frente, sobre la rosada frente de Aurora –porque, naturalmente, se llamaba Aurora– pendían seis interrogaciones iguales en forma de rizo (Ayala, 2012: 387).

La evocación de Mari Tere de “Medusa artificial” se nos hace evidente. Antonio baila con Aurora. Después, esta le presenta a su hermano y mantienen un breve diálogo. Antonio se fija en las semejanzas físicas de los hermanos (el mismo motivo se repetirá en “El regreso” de *La cabeza del cordero*). El hermano, sin nombre, le ofrecerá a Antonio ser también boxeador. El mundo de los deportes aparece, así, en este relato y en “El boxeador y un ángel”.

En la cuarta parte, se hace hincapié en el proceso de cambio que está viviendo Antonio: pasa de campesino a soldado, y después, en la ciudad, de soldado a boxeador y enamorado de Aurora. Bellido Navarro (1998: 119) interpreta que esta evolución muestra la pérdida de identidad del protagonista, pues este, “atraído por la ciudad, el amor y el éxito, termina por olvidar sus raíces convirtiéndose en un ser urbano” (1998: 121). La pareja decide hacerse un retrato fotográfico para el recuerdo, pero la tristeza del domingo los conduce a decidir que no en el último momento. En la quinta parte, Antonio y Aurora pasean juntos en invierno –motivo que se repetirá en “Erika ante el invierno”– y recorren la ciudad. Se describen los distintos elementos y habitantes de la ciudad. Este recurso,

fundamental en los cuentos de *El boxeador y un ángel*, vuelve a aparecer aquí, pero añadiendo un halo pesimista a la descripción de los sucesos que tienen lugar en la ciudad (como adelanto de la presencia de la muerte en “Erika”): “en una cocina habían degollado a un arcángel; copiosa nevada de plumas blanqueaba el pavimento. En otra cocina habían violado a una niña; la sangre gritaba en la cal de las paredes; y en el caparazón de la langosta se cocía su carne de nardo...” (Ayala, 2012: 394-395).

En la sexta parte, Antonio se deshace de su espada y su uniforme de soldado y se despide de su caballo, al que oprime su cuello en un arrebatado de ira hasta que se desvanece. Antonio observa los escaparates –como hacía Mari Tere en “Medusa artificial”– y le llama la atención un traje de cazador. Después va al gimnasio a entrenar como un boxeador. En la última parte, se indica que Antonio siente alejado su pasado como campesino. Va con Aurora, el nuevo centro de su vida, a una sidrería. Se emborracha y se queda dormido en el regazo de ella. Después despierta de repente. No podemos evitar preguntarnos si se ha despertado en el hospital y toda la narración anterior ha sido un sueño plagado de recuerdos del protagonista. Así, el final conecta con el principio, con los sueños febriles de Antonio en el hospital. Ello explicaría el fragmentarismo de la narración, pues se van concatenando escenas que tienen lugar en diferentes lugares. Este juego entre realidad y sueño, entre presente y pasado, se produce gracias al tipo de narrador, que es heterodiegético, pero opta por la focalización del protagonista, personaje seleccionado como reflector –este tipo de narrador lo observaremos, sobre todo, en *Los usurpadores*–, así que la historia se presenta a través de su perspectiva y lo que parece real pertenece, en cambio, al mundo onírico y febril; ello nos remite al narrador no fiable de “El casamiento engañoso” de Cervantes.

“Erika ante el invierno” es un cuento dividido en cinco partes. Está ambientado en una ciudad cuya presencia es, de nuevo, notable, pero esta vez se trata de una ciudad alemana. En *Recuerdos y olvidos* (2007b), Ayala afirma que este cuento es un eco directo de su experiencia en Berlín. El narrador vuelve a ser heterodiegético, pero en lugar de adoptar la focalización de Erika, la protagonista, tiene focalización cero, si bien en determinadas ocasiones va a renunciar a la omnisciencia, como veremos.

En la primera parte, se nos presenta y describe a Erika, una muchacha que ya ha dejado atrás su niñez; Mainer (1971: 36) señala que la pubertad difícil de una muchacha es un tema que parece interesar a Ayala, pues aparece también en “La barba del capitán”, cuento incluido en *Historia de macacos*, y el episodio de María Elena Rosales en *Muertes de perro*. De Erika se nos dice que “al salir del trabajo, era también igual a todas las

muchachas que salen del trabajo a las seis de la tarde” (Ayala, 2012: 405), como la protagonista de “Medusa artificial” y las mujeres de las que se diferencia Aurora en “Cazador en el alba”. De la madre únicamente conocemos su apellido, Schmidt. Erika piensa en su amigo Hermann. En la segunda parte va a coincidir con él en un autobús, aunque Erika no está segura de si es él o si es alguien que se le parece. Se indica que en el transporte público los judíos van agrupados aparte. Erika no pertenece a este grupo, sino al otro, ario, de “ojos azules y vivos, corpulencia, tez tierna y pelo casi albino” (*ibidem*). El narrador omnisciente nos desvela información de este Hermann:

no es que se pareciera a Hermann. Hablando con propiedad, no cabía afirmar un parecido. Pero, desde luego, reía como él: con la boca muy abierta, y por cierto, de un modo bastante cómico. (Luego resultó que también se llamaba Hermann. Esto, naturalmente, no hubiera podido sospecharse entonces; pero resultó ser así) (Ayala, 2012: 406).

El Hermann del autobús la invita a encontrarse en el salón de baile La Selva Negra, lugar que se describe. Erika acude y cree ver allí a su amigo, pero vuelve a dudar de si es él. No se atreve a acercarse. La saca a bailar un judío y, mientras tanto, “había desaparecido ya el supuesto Hermann, hecha tras él la duda definitiva, fija y para siempre” (Ayala, 2012: 408).

En la tercera parte, de manera abrupta, el narrador nos presenta a otro personaje, el niño Friaul. Este camina por la ciudad junto a la vía del tren (como el boxeador blanco de “El boxeador y un ángel”) y se detiene en un puente (como el protagonista de “Polar, estrella”). El narrador renuncia ahora a la omnisciencia, pues no lo sabe todo acerca de este personaje: “¿Desde dónde venían sus botas, mordidas por la escarcha?” (Ayala, 2012: 408); “¿En qué pensaba el pequeño Friaul, con la sonrisa artificial congelada en la boca?” (Ayala, 2012: 409). Friaul pasa por un canal donde una muchacha rubia vende manzanas, que bien podría ser Erika. El narrador, después, presenta al carnicero Mayer, padre de Friaul. Se describe su carnicería. Cuando llega aquí el niño, el padre lo mata. Es antes y después del asesinato cuando el narrador anuncia “nunca se sabe nada, nunca” (Ayala, 2012: 410). El narrador desconoce los motivos que han movido a Mayer a cometer este crimen, de quien solo sabe “que tenía un chaleco verde para los domingos” (*ibidem*).

En la cuarta parte, Erika llega a casa con mucho frío. Lee en el periódico la noticia sobre la muerte de Friaul —la presencia de la prensa en la literatura ayaliana se hará muy notable en *El jardín de las delicias*, como veremos más adelante—. A Erika le surgen

preguntas acerca de esta muerte, pero –el narrador repite– “¡Nunca se sabe nada, nunca!” (Ayala, 2012: 411); solo se puede tener certeza de la llegada de la primavera tras el invierno, aunque para Friaul no llegará y puede que para Erika tampoco. En la última parte, en Navidad, Erika recibe una invitación de su amiga de la infancia, Frieda, para hacer una excursión a la montaña con sus hermanos Bruno y Trude (estos dos nombres los vuelve a utilizar Ayala en “*The Last Supper*” de *Historia de macacos* para una pareja casada). Erika recuerda ir a casa de Frieda cuando era niña y cómo un gallo atacaba a Trude; vuelve a aparecer este animal, carente de su carácter bíblico. El domingo van de excursión al bosque. Caminan en silencio hasta que Erika se desvanece. Ayala ha dejado a los lectores con la duda de si ha muerto, en consonancia con la ambigüedad que caracteriza al relato, pues “Erika ante el invierno” es un cuento donde la duda y la ausencia de certezas adquieren un papel notorio que Ayala seguirá empleando en relatos posteriores. Este supuso el cierre a la etapa vanguardista ayaliana; así lo señaló el propio autor en el proemio a *La cabeza del cordero*, al recordar que Walter Pabst había interpretado este cuento

como reflejo del dolor desesperado que afligía por entonces el corazón de Europa. Yo, en verdad, no me había propuesto reflejar eso, ni reflejar nada, sino acaso seguir tanteando en la dirección estética elegida; pero al considerarlo después, compruebo su razón y que, en efecto, mi permanencia en Berlín por los años 29 y 30 (los años del despliegue del nazismo) [...] infundió en mi ánimo la intuición –y por cierto, la noción también– de las realidades tremendas que se incubaban, ante cuya perspectiva ¿qué sentido podía tener aquel jugueteo literario, estetizante y gratuito, a que estábamos entregados? (1949a: 9).

Navarro Durán considera que “Erika ante el invierno”, en esta misma línea, “disuena del conjunto” (1998a: 17) de los relatos vanguardistas ayalianos por la presencia de la muerte absurda. En esta misma línea de pensamiento, la experta Carolyn Richmond afirma que *Cazador en el alba* “recoge y elabora elementos estilísticos de la recopilación anterior, aunque con un temple y tono alterados ya: detrás del juego metafórico de las dos ficciones reunidas en el libro, caza al acecho la muerte, amenaza de la que sólo terminará por librarse el protagonista de la primera narración” (2006: 408). Antonio y Erika no comparten espacio como los personajes de *El boxeador y un ángel*, pues se mueven en dos ciudades distintas, una española y otra alemana. No existe, por ello, una conexión tan fuerte entre “Cazador en el alba” y “Erika ante el invierno” como para considerar el volumen que conforman un ciclo. No obstante, podemos hallar elementos comunes o

similares en ambos relatos, aunque no lleguen a conformar un criterio unificador: el tipo de narrador, con focalización distinta, la importancia de la ciudad y la desolación de los personajes ante un mundo que va perdiendo su sentido. Se trataría, entonces, de una colección al uso, que muestra cierta cohesión, si bien muy breve al estar compuesta únicamente de dos relatos. El propio Ayala en la “Carta a los editores” señala cómo se relacionan los dos relatos (repetimos la cita incluida con anterioridad por su importancia):

*Cazador en el alba* contiene una visión clara, ilusionada y frutal del mundo. *Erika ante el invierno* tiene asimismo un corazón frutal, sí; pero madurado. Nubes bajas han puesto de repente sería la faz del cielo. La técnica es semejante en ambos opúsculos; pero la postura espiritual ha cambiado casi imperceptible, por lo mismo que radicalmente. Son dos ciudades; es un año de intervalo... (1930: 11).

Por ello, Barroso Villar (1998: 95) afirma que los sentidos de “Cazador en el alba” y “Erika ante el invierno” son como dos caras de una misma moneda. Asimismo, se dan algunas correlaciones entre estos dos relatos y los cuentos de *El boxeador y un ángel*, como hemos ido señalando, sobre todo por la repetición de metáforas o imágenes, como indica Navarro Durán (1998a). Un elemento cuya presencia, de diferentes formas, es destacable en los relatos anteriores es el cine. El propio Ayala menciona en *Indagación del cinema*, y remarcará en sus memorias, el peso que tiene el cine en su obra literaria, sobre todo en sus primeros escritos vanguardistas: “yo he pensado el cine, mi coetáneo, con amor, con encanto, y hasta con cierto desenfreno” (2006: 13); el cine “ha penetrado mi piel con su influencia difusa” (2006: 17). Diferentes críticos, como Vázquez Medel, han apuntado la maestría de Ayala al utilizar elementos cinematográficos en su obra literaria: el autor “ha sabido pulsar los nuevos modos representativos del cine (construcción de primeros y primerísimos planos, «travellings», iluminaciones deslumbrantes y claroscuros, audaces montajes...) en su propia escritura” (1998a: 8). Este es un rasgo que comparte Ayala con otros autores de la época, según ha destacado García Montero (2006a: 13). *Cazador en el alba* supone un cambio frente a *El boxeador y un ángel*: los relatos tienen una trama más desarrollada, por lo que el carácter poético (representado por esas figuras poéticas y juegos lingüísticos) queda mermado frente al desarrollo narrativo, si bien las descripciones siguen estando muy presentes.

La siguiente afirmación de Richmond nos permite conectar *El boxeador y un ángel* y *Cazador en el alba* con las siguientes colecciones ayalianas que vamos a analizar, *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*: “pese a la sensación de alegría juguetona que

caracteriza a muchas de las páginas de *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930), no están exentas de seriedad, ni siquiera de espíritu sombrío, las piezas ahí reunidas: premonición, sin duda, de tiempos más oscuros” (2011: 17). Sobre todo, “Erika ante el invierno” anuncia el tema de la incertidumbre inherente al ser humano y la muerte. Recordemos que, en 1939, casi una década después de la publicación de esos dos volúmenes juveniles, Ayala publicó estando en el exilio “Diálogo de los muertos”, primera pieza elaborada de *Los usurpadores* que pasará a darle cierre al colocarse en último lugar tras los siete relatos reunidos.

### 2.3.2 Los usurpadores (1949) y La cabeza del cordero (1949)

Además del “Diálogo de los muertos”, publicado en 1939 en la revista *Sur*, Ayala incluyó en *Los usurpadores* otros dos relatos que se habían publicado previamente, “La campana de Huesca” (también en la revista *Sur* en 1943) y “El Hechizado” (como libro autónomo en 1944), junto a cuatro relatos inéditos: “San Juan de Dios”, “El Doliente”, “Los impostores” y “El abrazo”. “El inquisidor”, escrito en 1950, se añadirá en la edición de 1970 y las siguientes. Tanto en la edición de *Los usurpadores* de 1970 como en *Mis páginas mejores*, Ayala incluye sendas notas para explicar la incorporación tardía de este relato, como detallaremos más adelante. Se reviste de importancia el hecho de que el título de *Los usurpadores* no sea el del primer (o último) relato que contiene la colección, pues este era el *modus operandi* de las dos colecciones ayalianas anteriores y lo será de otras posteriores, como *La cabeza del cordero* e *Historia de macacos*. El título de *Los usurpadores* es abarcador y, fundamentalmente, caracteriza a los protagonistas de los relatos, que usurpan el poder de diferentes modos, clave de lectura que se indica en el prólogo. De hecho, el prologuista señala que los protagonistas pueden “ser tenidos todos ellos por dolientes, pues que todos adolecen de la debilidad común a la condición humana” (1949b: 12-13), del mismo modo que “podría extenderse a todos ellos el título de impostores, pues también los legítimos dominadores usurpan su poder” (1949b: 12), y que “hechizados están cuantos se afanan por el poder, y así podría decirse sin inconveniente de todos los demás personajes que pueblan este libro” (*ibidem*). En consecuencia, los títulos de algunos relatos podrían funcionar como título de la colección, pudiendo ser este “Los dolientes”, “Los impostores” o “Los hechizados”. Asimismo, el prologuista afirma que varios relatos, como “San Juan Dios” o “El abrazo”, podrían haberse titulado “Los hermanos”, así que este también podría plantearse como título

alternativo de la colección, pues del conjunto de relatos se desprende el motivo de los conflictos fratricidas. Indagaremos en este y otros motivos comunes a los relatos reunidos en *Los usurpadores*.

Primeramente, vamos a poner el foco de atención en el tipo de narrador que presenta cada relato<sup>24</sup>, que, en general, coincide, si bien vamos a señalar los matices y diferencias que presenta en cada texto. Lo que suscita la narración en “San Juan Dios” es el cuadro pictórico con la imagen del santo del título, que se encuentra en la casa familiar del narrador. Así, el cuadro recordado funciona como marco de la narración (Mermall, 1983: 45). Al recordarlo, el narrador decide contar la historia de esta figura, que tuvo lugar hace más de cuatro siglos (este gran espacio temporal entre el presente de la narración y la época de la historia narrada se va a repetir en “El Hechizado”, como veremos). Que se trate de un narrador situado en el siglo XX que decide narrar una historia perteneciente al pasado de España podría explicar que este relato se coloque al inicio de la colección para inaugurar el conjunto; de hecho, el narrador, al recordar el cuadro familiar, alude implícitamente a la guerra civil española: “ha pasado mucho tiempo: acontecimientos memorables, imprevistas mutaciones y experiencias horribles” (Ayala, 2012: 424).

El narrador va a remitir a sus fuentes –“cuentan que”, “por lo que uno de sus discípulos [...] dejara escrito” (Ayala, 2012: 426)–, adentrándose, así, en el perspectivismo. También va a incluir numerosos comentarios sobre su propia narración, otorgándole así al relato cierto carácter metaliterario: “acerca de cuya vida voy a escribir yo ahora” (Ayala, 2012: 425), “el pasaje de esa vida santa que se propone sacar a luz el presente relato tiene comienzo una mañana de verano” (Ayala, 2012: 429), etc. En un momento dado, se va a incluir la narración a cargo de un personaje de la historia, Felipe Amor, quien va a relatar lo que le sucedió, pero vacilante. Con ello, se despliega el nivel metadieгético en la historia narrada.

En “El Doliente” el narrador es heterodieгético y omnisciente, pues conoce tanto los pensamientos del rey como las conversaciones de sus vasallos: ambas perspectivas se presentan en la historia. Para explicar el plan que ha orquestado el rey para recuperar su poder, el narrador explica cómo se originó relatando una anécdota que ocurrió una noche en las cocinas. Las conversaciones entre los sirvientes se reproducen: uno de ellos cuenta su experiencia sirviendo en un banquete del obispo, pero omite qué dijo este acerca del

---

<sup>24</sup> Para un análisis narratológico de los relatos que componen *Los usurpadores*, véase Valverde Velasco (2000).



rey. Pese a la omnisciencia del narrador, este decide omitir cierta información y juega con la ambivalencia de las perspectivas de unos y otros personajes. También el narrador de “La campana de Huesca” es heterodiegético, pero no posee toda la información de la historia que relata acerca de Ramiro el Monje, en quien ha situado la focalización del relato para narrar cómo acabó siendo rey y decapitando a los señores nobles. Este narrador también indica sus fuentes: “dicen que pasó toda una noche pidiéndole consejo”, “de esto solo ha quedado escrito el testimonio de los Anales Toledanos, que dicen: «Mataron las potestades de Huesca: era 1136»” (Ayala, 2012: 474). A partir de esta información tan escueta, el narrador ha elaborado todo el relato.

En “Los impostores” el tipo de focalización es lo que permite que se despliegue la ambigüedad en el relato. El narrador heterodiegético, en lugar de optar por la omnisciencia, adopta la perspectiva de fray Miguel, el confesor del rey Sebastián, para mostrarnos sus dudas acerca de la identidad del que afirma ser el rey, desaparecido tras una batalla, así como su proceso de reconocerlo como tal. Pese a ello, al final del relato a este candidato se le sentencia como impostor. Fray Miguel, el personaje reflector, al ver la actitud altiva del supuesto rey, se convenció de que era él. Cuando tuvo lugar la conversación entre el pretendido rey y los señores portugueses, fray Miguel se quedó escuchando detrás de la puerta, de forma que lo que consiguió captar es lo que se narra. Asimismo, se reproducen las conversaciones que mantuvo con el impostor cuando llegó al palacio y con Ana, su prometida, que estaba presa de la duda: “quiero saber, sin duda alguna, que él es en verdad el rey don Sebastián. ¿Cómo puedo alcanzar tal certidumbre?” (Ayala, 2012: 489). Ni este personaje ni los lectores podemos obtener la certeza de si es el verdadero rey o no, pues únicamente se narra que finalmente lo apresan y lo ahorcan, sin explicarse cómo se ha llegado a la conclusión de que es un impostor.

Este narrador, como el de los relatos anteriores, alude a sus fuentes más que con intención de defender la verosimilitud de lo que narra o crear una ilusión de realidad, para, más bien, crear oscilaciones de perspectiva. A este respecto, elabora un extenso comentario de carácter metaliterario:

Verdadera como lo es, y bien documentada, la historia del Pastelero de Madrigal pertenece, no obstante, a aquella especie de aventuras que solo después de haber licenciado toda vigilancia del buen seso consienten ser narradas y oídas. Exige concentrar en ella las potencias últimas del recuerdo, utilizado hasta convertirse en pura imaginación, y todavía, transformar esta de nuevo en memoria del estupendo caso. Se trata, como digo, de un caso averiguado: actas oficiales lo registran. Pero, con todo,

investigar, inferir o conjeturar los pasos que condujeron al protagonista desde la oscuridad hasta la escena pública, resulta vano empeño; inútil preguntar cómo pudo acercarse a las puertas del reino, llegar hasta la escalinata misma del trono y pisar sus gradas, para que bajo los pies se le trocaran en las del patíbulo... Jamás por los ojos del protagonista se hubiera conseguido saber si él era en verdad el príncipe que busca su corona tras la peregrinación de una vida infeliz, o un plebeyo de osadía increíble. Vedlo ahí, grave y taciturno: su cabeza está inclinada, tiene aplastadas las facciones del rostro entre las palmas de las manos, y escucha en silencio las palabras que, muy a solas, le dirige con discurso barroco el antiguo confesor del rey don Sebastián, este fray Miguel de los Santos, que es promotor actual de su causa. Oiremos lo que le está diciendo (Ayala, 2012: 476-477).

Del mismo modo que “El Hechizado” recibe más atención en el prólogo de *Los usurpadores*, este relato ha sido muy estudiado por parte de la crítica ayaliana. Por su particular uso del manuscrito hallado, también nos vamos a extender en su análisis. A la hora de analizar el tipo de narrador, debemos prestar atención al uso que hace aquí Ayala de este tradicional tópico. Estamos ante un narrador heterodiegético, ubicado en el siglo XX, que comenta el manuscrito del Indio González Lobo, del siglo XVII, quien narra sus propias peripecias, así que el narrador del manuscrito es autodiegético. Los lectores conocemos la travesía que efectuó el Indio González Lobo desde América hasta España. Aquí se dedicó a escribir una larga redacción de su viaje para explicar cómo llegó a la Corte, ante la presencia del rey Carlos II, el Hechizado. Esta relación la conocemos gracias a ese narrador externo que ha decidido reproducir algunas de las partes del texto y comentar sus impresiones. Este narrador va a señalar que este manuscrito no lo ofrece íntegro debido a su longitud, ya que, según su criterio, contiene partes insignificantes o sobrantes, por lo que decide presentar un resumen y mostrar sus impresiones sobre el manuscrito. Lo juzga y expone aquella información que considera relevante o adecuada para la lectura. La mayoría de sus impresiones son negativas; señala, por ejemplo, que concluida la lectura “a costa de no poco esfuerzo, queda en el lector la sensación de que algo le hubiera sido escamoteado; y ello, a pesar de tanto y tan insistido detalle” (Ayala, 2012: 492); incluso, refiere una consideración similar de un amigo para reforzar así sus apreciaciones negativas. El narrador se muestra preocupado, sobre todo, por no entender la finalidad del Indio González Lobo para redactar este manuscrito, hecho que puede llamar la atención de los lectores, dado que tampoco conocemos las intenciones de este

narrador para dar cuenta del manuscrito. Por estos motivos expuestos, el narrador explica que:

Excedería a la intención de estos apuntes, destinados a dar noticia del curioso manuscrito, el ofrecer un resumen completo de su contenido. Día llegará en que pueda editarse con el cuidado erudito a que es acreedor, anotado en debida forma, y precedido de un estudio filológico donde se discutan y dilucidan las muchas cuestiones que su estilo suscita (Ayala, 2012: 495-496).

Asimismo, señala la necesidad de que ese posible libro vaya precedido por un cuadro geográfico y cronológico donde se trazara el itinerario del viaje seguido por González Lobo. Tras esta explicación, insiste en el mayor problema que le plantea el manuscrito: el desorden con que aparecen los datos y, sobre todo, “cuál sea el verdadero propósito de un viaje cuyas motivaciones quedan muy oscuras” (Ayala, 2012: 496). Tanta es su preocupación por descubrir la finalidad del manuscrito, que expone que ha barajado varias hipótesis, pero todas ellas han sido desechadas; por ejemplo, que González Lobo ocultara una identidad, descendiente de una familia noble, o que el manuscrito fuera pura invención literaria.

Sin duda, el pasaje más interesante de este relato tiene lugar cuando González Lobo deambula perdido por la Corte –como si de un laberinto se tratase, o como sugiere Richmond, de “una especie de caracol o serpiente enroscada hacia un centro inerte” (1992a: 69)– y su encuentro final con el rey Hechizado. El narrador describe las visitas de González Lobo a la Corte como interminables y ofrece algunos fragmentos literales del manuscrito para justificar que son repetitivas y hasta aburridas. Por ello, el narrador llega a proponer otras formas de narrar el manuscrito para que no le sea tan exasperante, pues su lectura le provoca en ocasiones desconcierto e irritación. El momento cumbre del manuscrito es el encuentro entre González Lobo y el rey Carlos II. Las páginas del manuscrito dedicadas a este momento son, para el narrador, “las de mayor interés literario” (Ayala, 2012: 502); de hecho, este las reproduce en dos ocasiones, incurriendo en la repetición que él mismo critica. Sin embargo, no incluye ese pasaje entero, sino solo una muestra. El relato finaliza con el encuentro de González Lobo con el rey, anunciado previamente por el narrador. Incluimos las palabras que ponen fin tanto al manuscrito como a “El Hechizado” como relato:

Viendo en la puerta a un desconocido, se sobresaltó el canecillo, y su Majestad pareció inquietarse. Pero al divisar luego la cabeza de su Enana, que se me adelantaba y me precedía, recuperó su actitud de sosiego. Doña Antoñita se le acercó al oído, y le habló algunas palabras. Su Majestad quiso mostrarme benevolencia, y me dio a besar la mano; pero antes de que alcanzara a tomársela saltó a ella un curioso monito que alrededor andaba jugando, y distrajo su Real atención en demanda de caricias. Entonces entendí yo la oportunidad, y me retiré en respetuoso silencio (Ayala, 2012: 504).

Un elemento fundamental de “El Hechizado” es la ambigüedad –como en “Los impostores”–, que surge por la ignorancia del narrador respecto al manuscrito que maneja, la cual le hace especular sobre las intenciones de González Lobo para elaborar este escrito. Debido a las apreciaciones del narrador (generalmente negativas) sobre el manuscrito, podemos hablar de una crítica al estilo del Indio González Lobo y, con ella, paradójicamente, una defensa del estilo del propio Ayala como autor. Irizarry afirma que en este relato “Ayala en realidad defiende su propio estilo, sometiéndolo ficticiamente a una crítica ingenua y deficiente” (1971: 19), dado que el narrador incurre en los mismos defectos que critica de la narración de González Lobo. Este narrador no es un mero transcriptor del manuscrito, sino que es un crítico y, además, un usurpador por apropiarse de esa escritura que le es ajena (Sánchez Trigueros, 1992: 281). Es interesante la propuesta de Irizarry del narrador de “El Hechizado” como “esbozo o antecedente” (1971: 20) del narrador de la novela ayaliana *Muertes de perro*, pues este es un tullido que también narra las peripecias de un personaje en la corte y critica el estilo de su manuscrito; en esta hipótesis profundizará la autora en un estudio posterior (1999). En cuanto al manejo en “El Hechizado” del manuscrito hallado –analizado por Baquero Escudero (2007-2008) como recurso técnico, así como sus características más destacables a lo largo de la tradición literaria–, es importante señalar que tanto Cervantes como Ayala hacen un uso verdaderamente diferente de esta técnica narrativa, pues si tradicionalmente, en los libros de caballerías, se utilizaba para introducir historias fantásticas y extraordinarias, nuestros autores la utilizan para ofrecer la prosaica historia de un hidalgo manchego, en el caso de Cervantes, y la historia de un extraño viajero, en el caso de Ayala.

El narrador de “El inquisidor” vuelve a utilizar un personaje reflector para presentar su perspectiva acerca de los hechos. Se trata de un obispo cristiano converso, previamente judío –era rabino–, que justifica sus castigos en nombre de la Inquisición. El narrador heterodiegético ha decidido adoptar la focalización de este personaje para así poder mostrar lo que piensa, reflexiona, recuerda e incluso sueña. La narración se ubica

en una noche, siendo este el marco temporal de la narración (Richmond, 1992a: 71), en la que el obispo está dictando sentencia de un condenado por falso converso. Este sujeto despliega sus recuerdos acerca de su relación pasada con este judío, que además es familiar suyo, y las peripecias de la relación complicada con su hija. Asimismo, el narrador nos muestra cómo el obispo inquisidor justifica los castigos y la labor de la Inquisición como salvación. Así, los lectores asistimos a su examen de conciencia e incluso a un sueño que refleja sus miedos y ansiedades. El narrador señala que ha decidido mostrar esta situación porque es una en la que se pone a prueba la fe del obispo, elaborando de nuevo un comentario metaliterario: “el relato actual corresponde a uno de esos momentos de prueba. Vamos a encontrar al obispo, quizás, en el día más atroz de su vida. Ahí lo tenemos” (Ayala, 2012: 506). Se trata del día más atroz porque el obispo acabará sentenciando, sin que le tiemble la mano, a su hija por dudar de su fe, lo cual es reflejo de que, en el fondo, es de su propia fe de la que duda.

Volvemos a hallar en “El abrazo” un narrador heterodiegético que adopta la focalización de un personaje, que sitúa su narración en un marco temporal determinado desde el que recuerda. En este caso, se trata del consejero del rey Pedro I de Castilla, el Cruel para sus detractores, pero el Justo o Justiciero para sus partidarios, como este personaje. Al igual que el protagonista de “El inquisidor”, este consejero, Juan Alfonso, en un momento crítico recuerda momentos pasados que, entiende, revelan los motivos que condujeron a la situación presente: el rey Pedro ha sido asesinado por su hermanastro Enrique y, por ello, el consejero ha tenido que huir. Con los momentos violentos que rememora este personaje surge una duda en el lector: ¿cómo puede el consejero del rey conocer los diálogos que tenía la reina con su criada y el diálogo que mantuvo el rey con su amante en la intimidad o cómo se produjo la vuelta de la reina prometida a Francia y el reencuentro allí con su padre? En el propio prólogo se advierte que en este relato hay situaciones que pueden llamar la atención del lector: “quizá cuando lo sienta rememorar ciertas escenas muy íntimas del rey con su querida se pregunte cómo podría el viejo favorito conocerlas así tan al detalle...” (1949b: 20). Se podría pensar que se trata de un error de focalización, pues se ofrece información que, en principio, no puede conocer el personaje cuya perspectiva se presenta. O bien podría tratarse de una forma de caracterizar a este personaje como alguien que sabe mucho más de lo que le corresponde, es decir, que espía o escucha a escondidas. En cualquier caso, estamos ante un personaje reflector poco fiable. De hecho, al hablar de la reina, madre de Pedro I, percibimos la mala imagen que tiene de ella: “la gran harpía era quien más había hincado las garras en

su reputación, quien fulminó contra él las más soeces injurias” (Ayala, 2012: 533). Juan Alfonso defiende que era mala idea que Pedro I se casara con la princesa de Francia, y dadas las sospechas que genera en el lector, este puede llegar a creer que, en el fondo, a Juan Alfonso le interesa que el rey Pedro siga con su amante, que precisamente es sobrina de este consejero. Entonces, ¿la sobrina le contó a su tío ese diálogo íntimo que mantuvo con el rey? De ser así, a Juan Alfonso le convenía mantener esta fuente de información. Cabe destacar que en el acto de recordar que ejerce Juan Alfonso, en esos saltos entre el presente y el pasado, hay un momento en que el narrador hace uso del estilo indirecto libre: “¡Ay, cuántas advertencias, cuántos ejemplos, cuántos desvelos, cuántas angustias! Te afanas, sudas, pasas trabajos: ¡en vano! En vano se había esforzado don Juan Alfonso” (Ayala, 2012: 529). Asimismo, cuando este personaje recuerda, introduce las voces de otros personajes, desarrollando diálogos.

Será el diálogo el recurso técnico en el que “Diálogo de los muertos” se sostiene, pues se trata de una conversación de los enterrados en una fosa común. En los relatos anteriores, los diálogos aparecían en determinadas situaciones acompañados de otros mecanismos de narración, pero en este texto es la razón de ser. Este recurso lo volverá a utilizar Ayala en el apartado “Diálogos de amor” de *El jardín de las delicias*, como destaca Richmond (2018). Es “Diálogo de los muertos” el texto más breve de la colección y el único que incluye un epígrafe, una cita de *La danza de la muerte*: “... gusanos rroyentes [*sic*] que coman dentro de su carne podrida...” (Ayala, 2012: 544). Es un texto que se diferencia de los relatos anteriores, puesto que muestra un cambio genérico –ya no se trata de un relato– y de tono, que ahora es lírico y solemne. En este sentido, Orringer afirma que este texto “prolonga líricamente la nota elegíaca que ha sonado en todos los relatos de la colección” (1977: 508). Por su especificidad, funciona como una coda o epílogo para *Los usurpadores*. Cabe destacar que en este texto vuelve la profusa adjetivación y la importancia de los colores de las primeras colecciones vanguardistas ayalianas. Además, recoge gran parte de los motivos e imágenes que aparecen en el resto de los relatos (Richmond, 1992a: 76). Recordemos que esta pieza, la última de la colección, fue la primera que escribió Ayala, en 1939. Siendo así, podemos interpretar que el autor le dio forma literaria en los relatos de *Los usurpadores* a esas ideas apuntadas en este texto tan particular.

En este texto los muertos enterrados dialogan y reflexionan o, más bien, establecen un monólogo concatenado que emula un diálogo: “entablaron un diálogo soterrado, sin comienzo ni final, ni acentos ni pausas; o quizás, mejor, tejieron una red de monólogos

dichos en voz apagada y blanda” (Ayala, 2012: 545). La alusión a la guerra civil española –descrita como “atronadora refriega, ya pasada” (*ibidem*)– se hace evidente, pues son las víctimas republicanas las que mantienen este diálogo. Los muertos piensan cómo será la vida de quienes les sobreviven: “parecen seres vivientes, y quizás creen serlo; pero no son sino nuestras sombras” (Ayala, 2012: 546). Esta cita representa un eco quevediano o barroco en general (tengamos en cuenta que Ayala elaborará ensayos sobre Quevedo en fechas posteriores). Los muertos se compadecen de los supervivientes y afirman que “al menos saben, recuerdan” (Ayala, 2012: 547) y que poseen “todo el pasado para revivirlo” (*ibidem*). Esto comentan acerca de las víctimas supervivientes, pero se preguntan qué pensar acerca de los vencedores, que son descritos como “traidores”, “insensatos”, “sádicos”, “autores responsables de la tragedia”, “verdugos”, “frívolos profundos”, “protegidos contra la pesadumbre de todo cargo de conciencia por la liviandad de sus cerebros” (*ibidem*). Los “flojos”, “inhibidos”, “débiles de voluntad”, “pasivos”, “omisos” y “remisos” están condenados a “rumiar sin tregua su culpa” (Ayala, 2012: 547-548). No obstante, “todos merecen compasión” (Ayala, 2012: 548). Se compadece, así, a la humanidad entera, incluso a los animales. Los muertos, víctimas, se compadecen de los vivos, victimarios. Este texto funciona, entonces, como un alegato pacifista. Los muertos se preguntan si acaso la tragedia vivida es un mal sueño. Aun así, permanecen “el inocente valor de los soldados”, “el odio conmovedor de los niños”, “el dolor orgulloso de las mujeres”, “la callada paciencia de los viejos”, “la fe sin esperanza”, “la obstinación sin salida”, “la virtud sin loa”, “el deber sin reconocimiento y el sacrificio sin premio” (Ayala, 2012: 551), elementos que funcionan como símbolo de la humanidad. El texto finaliza con una sentencia que rezuma tristeza y soledad: “en la oscurecida tierra solo se oía un rumor de oculta acequia” (*ibidem*). Entonces, podemos entender este diálogo como imaginado o únicamente percibido por quienes están dispuestos a escucharlo.

La compasión defendida en este texto será desarrollada únicamente en “San Juan de Dios”, así como la redención. En los numerosos sucesos narrados se advierte la importancia que adquieren la honra, así como los enredos y las anagnórisis. Por ello, podemos señalar que este relato tiene sabor barroco y parece, incluso, una novela ejemplar cervantina. En este relato, Juan, soldado de Portugal, llega a España y halla su vocación de santo con Juan de Ávila, cuyo sermón le supuso una epifanía. Abandona su vida de soldado –como Antonio Arenas en “Cazador en el alba”–, reparte sus pertenencias entre los pobres y se dedica a ayudar a enfermos en un hospital, que mantiene con limosnas. Se desarrolla una escena en la que le pide a un caballero, pero este lo golpea y lo hiere en la

cabeza. Ve a un muchacho, Antón, y le ruega que le eche agua en las heridas. Pasa una señora en coche y Juan le pide limosna. Deciden que Antón se convierta en su sirviente y que vaya todos los días al hospital a entregar una donación de la señora. Un día llega al hospital un manco y le dice a Juan que sus manos ya no volverían a hacerle daño. Es Felipe Amor, que va a narrar lo que le sucedió: recuperó el dinero de su familia, pero la ambición le hizo querer más y pelear por la herencia de su primo Fernando y, después, por su amada, Elvira. Felipe y Elvira llegaron a prometerse. Fernando, como venganza, se coló en casa de Elvira y le tocó los pechos delante de los criados. Felipe pensó en cuál podía ser la reparación adecuada a tal ofensa y decidió cortar las manos a Fernando y entregárselas como regalo a Elvira el día de la boda. Sin embargo, al contárselo a ella, le pidió que no lo hiciera, como condición para casarse con él. Felipe acudió para detener a los criados que había enviado a cortar las manos a Fernando, pero en la oscuridad los criados lo confundieron con él y le cortaron las manos al peticionario. Este le revela a Juan que es el caballero que lo golpeó cuando le pidió limosna y se disculpa con él. Juan lo acompaña a pedirle perdón a Fernando, que acaba uniéndose al hospital. Felipe y Fernando se reconcilian en un abrazo (reconciliación que no será posible en “El abrazo”).

Antón, que llevaba tiempo sin ir al hospital, se presenta un día y le dice a Juan que su señora se ha contagiado de la peste. Revela que esta se llama Elvira y le cuenta a Juan qué pasó el día de su boda: recibió un cofre y, sin haberlo abierto, se retiró a su habitación y con ello se canceló la boda. Juan les dice a Felipe y Fernando que acompañen a Antón a ver a Elvira. No llegan a tiempo, pues al llegar a su casa Elvira ya ha fallecido y la lloran. Juan, el día de su muerte, eligió a Felipe y Fernando como testigos únicos. Al final, se vuelve a mencionar el cuadro que ha desencadenado la narración, dándole así un cierre circular. Además, el narrador otorga a la historia un carácter legendario: “recordaron entonces con testimonios varios que, el día de la venida al mundo de este bienaventurado João de Deus, entre otros prodigios, se había visto una gran claridad en el cielo, y las campanas de la iglesia repicaron sin que nadie las tañese” (Ayala, 2012: 446). Los personajes de los siguientes relatos no alcanzarán la redención como Juan, Felipe y Fernando, sino que vagarán “afligidos por la culpa y la ignorancia, sin iluminación y sin consuelo” (Mermall, 1983: 49). Esta primera narración es para Richmond “la más íntima e intensamente conmovedora del libro”, que además anticipa “la última –y también personalísima– pieza del volumen [...], creándose así una especie de marco lírico meditativo alrededor de los demás *ejemplos* del libro” (1992a: 58).



El protagonista de “El Doliente” es el rey Enrique III de Castilla, apodado así por su condición enfermiza. Esta le impide ejercer el poder como le gustaría, ya que se trata de “un hombre que no posee las dotes necesarias para ejercer el poder” y, por ello, “lo usurpa en la medida en que intenta ejercerlo a pesar de su ineptitud” (Sobejano, 1977: 466). La soledad, la desesperación, la incompreensión y la ansiedad se arremolinan en la habitación en la que permanece el rey, lugar oscuro desde donde únicamente puede escuchar y observar los estímulos procedentes del exterior. El rey se encuentra enfermo en la cama. Oye a Ruy Pérez y su tropa regresar de caza. Este entra en la habitación y conversan. El ama del rey, Estefanía González, se encuentra también en el aposento, pues siempre acompaña al rey. Se narra que ella lo amamantó al nacer, hace veintiún años. Poco tiempo después, ambos enfermaron a la vez. El hijo de ella, también llamado Enrique, fue privado de su leche por dársela al rey. Tanto él como su madre tendrán demencia. Ruy Pérez le cuenta al rey que Alonso Gómez y su gente han entrado al servicio del obispo don Ildefonso. Esto lo toma el rey como un signo de deslealtad, debida a su debilidad física y a los problemas económicos del reino. El rey, con mucho esfuerzo, se levanta de la cama y se sienta en el sillón frente a la ventana. Ve a su hermano de leche, Enrique González, a quien envidia por su fuerza física. Llama a Rodrigo Álvarez y le pide que lo ponga al día, pero solo hay malas noticias que no puede soportar. Al sentirse mejor en primavera, empezará a elaborar un plan, un golpe para reducir el poder de los señores con ayuda de Ruy Pérez. Convocan a todos los señores en una sala. El rey, lleno de ira, les pregunta cuántos reyes han conocido y los acusa de ser ellos como reyes por el poder que ostentan; Sobejano señala que estos señores “son usurpadores de una autoridad y una riqueza que no les pertenecen” (1977: 466). Acaban aprisionándolos. Tras este conflicto, el rey se vuelve a sentir enfermo. Pasado el tiempo, recuperado, pregunta qué es de los señores y le dicen que están libres y que fue el rey quien lo dispuso así (estando presa del delirio de la fiebre, ¿o acaso se trata de una mentira?). Vuelve a encontrarse postrado en la cama con la sola compañía de Estefanía, la única en quien puede confiar, si bien ella no le puede ayudar a recordar ni a entender qué ha pasado debido a su demencia –tal caracterización se volverá a dar en “El Hechizado”–. Se produce, así, otro cierre circular. A propósito de ello, comenta Richmond que el relato comienza y termina en la “estática inmovilidad del protagonista, sólo interrumpida por un enérgico aunque efímero brote de autoridad” (1992a: 63).

El protagonista de “La campana de Huesca” vuelve a ser un rey, esta vez de Aragón, Ramiro el Monje, hijo de Sancho Ramírez. Al morir este, le sucedió en el trono

Alfonso y, con ello, Ramiro asumió su destino como monje, con no poco esfuerzo. Se incide en que le llevó mucho tiempo apaciguar la fuerza violenta de su sangre y, por tener que renunciar al poder monárquico, acabó aborreciéndolo. No obstante, el rey Alfonso murió sin descendencia y en su testamento legaba el reino a los templarios. Los señores de la nobleza se escandalizaron con esta decisión, así que trataron de encontrar otra posibilidad y se les ocurrió coronar a Ramiro. Al solicitárselo, tuvieron que insistirle mucho. Primero se opuso, pero acabó aceptando porque en el fondo era lo que había deseado. Ramiro se pregunta por qué Dios “le había hecho aborrecer el poder para luego hacerlo poderoso” (Ayala, 2012: 470). Por ello, el prologuista de *Los usurpadores* afirma que “la renuncia al mundo es en *La campana de Huesca* mera flojedad y piedad falsa” (1949b: 15); en este sentido, Ramiro no es genuino como Juan de Dios, no posee su “integridad moral” (Mermall, 1983: 47). La descripción del parto de la esposa de Ramiro ha sido destacada por numerosos críticos por la maestría ayaliana en el uso de la metáfora y las imágenes vegetales y animalescas (véase Richmond, 1992a). Ramiro propondrá casar a su hija Petronila con el heredero del reino de Castilla para así unir ambos reinos, pero los señores no están de acuerdo. Ante tal conflicto, Ramiro asume que estos tienen más poder que él, es como si se hubiera cumplido el decreto de su hermano Alfonso de dejar el reino en manos de las órdenes militares. Ramiro comprende que ha faltado al mandato de Dios –así justificará su acto violento, como el protagonista de “El inquisidor”– y decide rápidamente qué hacer, guiado por su “sangre violenta” (Ayala, 2012: 473), de la cual se había hecho mención al inicio del relato. El motivo de la violencia asociado a la sangre, como herencia familiar, tiene mucho peso en “La campana de Huesca”: “el poder corría por secretos cauces de sangre, de padre a hijo; venía de los muertos e iba a los todavía no nacidos” (Ayala, 2012: 463). Este motivo es el que explica que Ramiro acabe decapitando a los señores, formando esa campana aludida en el título con sus cabezas, para que sirva de escarmiento público. No obstante, más que este dramático y sangriento suceso, importa más el proceso por el que el rey ha llegado a tomar esta decisión, como afirma Richmond (1992a: 64). Finalmente, Ramiro desposa a su hija con Ramón Berenguer IV, del reino de Aragón, cediéndoles su poder. Se produce, como al inicio del relato, una renuncia al poder, así que nos encontramos de nuevo con un cierre circular.

También habrá problemas con la sucesión al trono en “Los impostores”. Al inicio del relato se explica qué ocurrió hace años: el rey Sebastián I de Portugal fue a la batalla en Marruecos con su ejército y no regresó. Pasado el tiempo, y perdida la esperanza de su

regreso, se decidió que la corona debía pasar a Felipe y, con ello, el reino de Portugal pasaría a formar parte del reino de España. Fue entonces cuando empezaron a surgir los impostores. Este relato se centra en la llegada de uno que defiende ser el rey Sebastián. Fray Miguel de los Santos, el confesor del rey, es quien le explica a este lo que ocurrió con dos impostores anteriores, que acabaron ahorcados. Fray Miguel confirma su identidad y convoca a los señores de Portugal esa misma noche para que lo reconozcan también como rey y preparen su coronación, dejando así sin capacidad de decisión a Felipe. Fray Miguel también le dice a doña Ana de Austria que este es el rey. Ella acepta ser su esposa y empeña algunas de sus joyas para solventar los problemas económicos (también Enrique el Doliente empeñó su capa para conseguir comida para sus criados). Esa misma noche, los señores portugueses quedan persuadidos y reconocen al candidato como el rey Sebastián. Pese a todas estas afirmaciones y reconocimientos de la identidad del rey, ni Fray Miguel ni Ana pueden dormir, presos de la duda. Al final del relato, al supuesto rey Sebastián lo apresan por delito de traición y, aunque no lo confiesa, se sentencia que no era el rey, sino Gabriel Espinosa, un pastelero de Madrigal. La escena de la espera de su ejecución y cómo lo llevan a la horca tiene reminiscencias de Espronceda y su poema “El reo de muerte”. Entre el público de la ejecución se encuentra la madre de Gabriel y se indica que ambos comparten una mirada indescifrable. Este impostor acaba con el mismo destino que los anteriores impostores. Richmond (1992a: 68) se pregunta si, en el supuesto caso de que el rey Sebastián hubiera sobrevivido a la batalla, se hubiese arriesgado a volver a su reino, como hicieron los impostores. El relato finaliza no con un cierre circular, como en los relatos anteriores, sino con la descripción de la escena como una “mala broma de cómicos lugareños” (Ayala, 2012: 491).

En “El Hechizado”, más que una usurpación del poder, se plasma el vacío y el sinsentido que este genera, sobre todo cuando se trata de asuntos burocráticos. Así, el Indio González Lobo, cuyo objetivo es hablar con el rey Carlos II, pasará gran parte de su tiempo deambulando por el palacio, sorteando los impedimentos y retrasos, habiendo viajado previamente desde Latinoamérica hasta España. La dificultad y extensión de su viaje no conducen a su objetivo final, pues al estar en presencia del rey, González Lobo no puede hablar con él porque este se distrae con un mono y decide retirarse. Parece que su objetivo no era tan importante, o que al reconocer la debilidad física y mental del rey ya no merece la pena cumplirlo. Ni siquiera podemos calificar a González Lobo de usurpador porque sus intenciones permanecen ocultas. Sí está hechizado, como el rey, por su intención, casi obsesiva, de encontrarse con él. Cabe destacar que en el prólogo de

*Los usurpadores* se dice que en “El Hechizado” “se nos muestra muerto, hueco, en el esqueleto de un viejo Estado burocrático” (1949b: 10) el poder. Es relevante la elección de este rey, el último del reinado de los Austria en España, tras cuya muerte sin descendencia tuvo lugar la Guerra de Sucesión, que puede funcionar como espejo de la Guerra Civil del siglo XX (Pineda Cachero, 2001: 164).

El protagonista de “El inquisidor” sí ostenta un gran poder: es un obispo (cuyo nombre no se indica) que trabaja para la Inquisición decretando sentencias a los acusados. La caracterización de este personaje es muy particular, pues es un cristiano converso que previamente era rabino. El obispo, al dudar de la fe de todos, está mostrando que de quien duda en el fondo es de sí mismo y de su propia fe. Se narra que el día de su bautismo al cristianismo lamentó que su mujer Rebeca no estuviera presente, pues murió al dar a luz a Marta, también bautizada ese mismo día, como otros familiares. Además de bautizarse, este protagonista se sentía obligado para con la Iglesia y creía firmemente que debía esforzarse mucho más que un cristiano no converso y ser un ejemplo que seguir. Tras años de doctrina, llegó a convertirse en obispo. En “El inquisidor” se relata el proceso de una de las sentencias que tiene que ejecutar el obispo para el juicio que tendrá lugar al día siguiente. Estudia la denuncia de un cristiano converso, antes judío, Antonio María Lucero. Este siempre había negado su acusación de traición a su religión, pero el religioso duda porque se encomienda a Dios, pero no a Jesús ni a la Virgen María. Recuerda que, cuando fue a visitarlo en la prisión, sintió su mirada como una alusión al pasado, pues cuando eran judíos Antonio le pidió la mano de su cuñada Sara, así que el obispo entendía la mirada de Antonio como una petición de ayuda, soborno o complicidad, lo cual le hacía parecer más culpable a ojos del obispo. También entiende este que la petición que le hizo su hija de mostrar piedad o clemencia con Antonio es una estratagema de este para “blandearlo” (este obispo se aleja mucho del carácter piadoso de Juan de Dios). Su hija le pidió que lo salvara, pero el obispo entiende la labor de la Inquisición como salvación. Esta petición de Marta también la ve el obispo como mala señal de su fe cristiana y decide recluirla en su habitación y despedir a su maestro, a quien también acaba acusando de mal cristiano, pues lo ve como un cristiano viejo que peca de excesiva confianza. Cuando Marta se entera de que su maestro está en la cárcel, se enfrenta a su padre y desmonta toda su argumentación con una sola idea: “¿Cómo saber –gritó– si entre los que a diario encarceláis y torturáis, y condenáis, no se encuentra el Hijo de Dios?”<sup>25</sup> (Ayala, 2012:

---

<sup>25</sup> Este argumento lo desarrolla Dostoyevski en “El gran inquisidor”, incluido en *Los hermanos Karamazov*.

520). Además, lo acusa de actuar como Caifás. Y el obispo acabará encomendándose a Abraham –no a Jesucristo, ni a la Virgen María– para acusar a su propia hija. El final del relato se puebla de referencias bíblicas, también muy presentes en *El boxeador y un ángel*.

Por último, en “El abrazo” volvemos a presenciar las disputas por acceder al trono, en este caso entre hermanastros. Richmond aduce que, de no haberse colocado “El inquisidor” entre “El Hechizado” y “El abrazo” en su incorporación tardía al volumen, habría quedado un enlace entre estos dos relatos, por la sensación de impotencia, futilidad y vacío que lleva a la discordia y, esta, a una guerra fratricida (1992a: 70), lo cual nos resulta una consideración acertada y fundamental. En “El abrazo”, Pedro I de Castilla es coronado, pese a ser el hermano menor porque sus hermanos mayores son bastardos, hijos de la amante del rey, Leonor. Esto llevará a conflictos familiares. De hecho, en cuanto muere el rey, la reina manda ejecutar a Leonor, lo cual provoca la ira de los hijos de esta última, sobre todo de Enrique. Hay una escena en la que la reina sostiene en sus manos la cabeza de la amante del rey difunto, no siendo esta la única escena cruel y sangrienta. La violencia en este relato se hace más explícita, produciéndose así un aumento de esta en los relatos del volumen. Juan Alfonso, el consejero del rey, recuerda estos momentos clave tras el asesinato de Pedro en manos de su hermanastro Enrique. Huye de la ciudad por miedo a que lo apresen ante el nuevo rey por haber sido el ayo del rey muerto. No podemos evitar preguntarnos si este mismo destino lo sufriría fray Miguel, el confesor del rey Sebastián, por haber defendido la identidad como rey de un impostor. Otro momento violento tuvo lugar cuando el rey Pedro mandó asesinar a su hermanastro Fadrique, que tenía intención de arreglar su relación con él. Se quedó observando su cadáver y le vio parecido con su padre. La reina, madre de Pedro, y otros nobles le impusieron el matrimonio con Blanca de Francia, pero el rey no quiere casarse porque tiene como amante a la sobrina de Juan Alfonso. El hecho de que Blanca regrese dolida a casa despierta la cólera de su padre, el rey de Francia, lo cual dio alas a la rebelión de los bastardos y a la decisión de Enrique de matar a Pedro. Con ello, Enrique se hace traidor para unos y salvador para otros, con un asesinato justificado porque Pedro había matado a su madre y a uno de sus hermanos. Juan Alfonso califica a Enrique de usurpador –es la primera y única ocasión en la que se utiliza este adjetivo en los relatos, siendo el último antes del “Diálogo de los muertos”–, pues se valió de rencores y consiguió el poder a través de la violencia y de derramar su propia sangre, la de su familia. Además de “usurpador”, se le llama “caudillo”, en una evidente alusión a Franco para Richmond (1992a: 73), quien además considera a este dictador tan usurpador como los personajes

de este libro (2011: 36). Al final del relato tiene lugar el enfrentamiento entre los hermanos Pedro y Enrique. Se acusan mutuamente y se atacan con puñales, uniéndose en un “abrazo de muerte” (Ayala, 2012: 544), un “abrazo fratricida” (Ayala, 2012: 521).

Este relato ocupa el penúltimo lugar en la colección, conectando con el epílogo que supone el “Diálogo de los muertos”, porque narra una guerra fratricida – con ecos del enfrentamiento entre Caín y Abel– y representa los conflictos de todos los relatos de *Los usurpadores*, que ocurrieron en épocas pasadas y remiten, a su vez, a la guerra civil española. Son conflictos universales, que se repiten, y responden, según Mermall (1983: 44), a la dialéctica Yo-Otro; de ahí viene su carácter ejemplar, que Mermall emparenta con las colecciones de *exempla* medievales (*ibidem*), y con las *Novelas ejemplares* de Cervantes, podríamos añadir, tan estudiadas por el propio Ayala. Para Richmond, los relatos de *Los usurpadores* son ejemplos o cuadros “inspirados en el pasado español, que sirven asimismo de espejo para cualquier época y lugar, ya que, en lo esencial, la historia tiende a repetirse por cuanto de inmutable hay en la condición humana” (1992a: 15). El conflicto es un elemento común que comparten los textos reunidos, que tiene que ver con la temática del poder y sus consecuencias<sup>26</sup>. Orringer (1977) señala y analiza cómo estos quedan representados con la imagen de las manos y el cetro que sostienen. Los relatos también comparten el tipo de personajes representados, enmarañados en las dinámicas de poder que conllevan conflictos y muertes. Todos los personajes se muestran ejerciendo el poder o reaccionando negativamente contra él, como afirma Ellis (1964: 65). Asimismo, hemos visto cómo el narrador, de carácter muy particular, se repite en los relatos: un narrador heterodiegético que suele adoptar la focalización de un personaje, de carácter poco fiable, que alude a sus fuentes y comenta su propio relato; recordemos que la voz narrativa constante es un elemento unitario de las colecciones de relatos integrados para Sánchez Carbó (2012b). Por ello, este elemento también funciona como punto de cohesión en *Los usurpadores*, al igual que el tipo de cierre, que suele ser circular<sup>27</sup>. Ellis (1964: 64) destacaba, precisamente, la unidad de *Los usurpadores* producida por las relaciones temáticas y estructurales que se dan entre sus relatos.

La distribución de los relatos nos parece muy estudiada y nada aleatoria. No se sigue un orden cronológico de las historias narradas, como en *La cabeza del cordero*.

---

<sup>26</sup> El tema de la muerte, presente en los relatos de *Los usurpadores* y otras obras ayalianas, lo estudia Cavallo (2006); tema en el que, por otra parte, se centra Valis (2006) al analizar el “Diálogo de los muertos”.

<sup>27</sup> Para un estudio de la tipología de los desenlaces de los cuentos (normal, anticipado, sugerido, inesperado, cortado y ausente) véase Paredes (1988).

Como señala Quiñones, en el orden “se advierte un proceso que, partiendo de la violencia en la primera narración, llega a la muerte, a los muertos, en la última, poseyendo este proceso grados de intensificación y diferentes etapas” (1992: 59). Comienza en “San Juan de Dios” con la compasión y la piedad, continúa en “El Doliente” con la incapacidad de ejercer el poder, en “La campana de Huesca” con el uso extremo y violento del poder, en “Los impostores” con el intento de acceder al poder con estratagemas y engaños, en “El Hechizado” con el intento frustrado de contemplar un poder, que se muestra vacío, en “El inquisidor” con el uso del poder para ejercer violencia contra otros como forma de enmascarar una falta propia y concluye en “El abrazo” con la usurpación mutua del poder que conlleva el asesinato de los familiares. Este ascenso culmina en el “Diálogo de los muertos”, con las víctimas de esas ejecuciones del poder. Si además tenemos en cuenta las diferentes alusiones de unos relatos a otros, como hemos ido detallando, podemos calificar *Los usurpadores* de una colección muy cohesionada, e incluso de ciclo, pues posee numerosos elementos unificadores: el tipo de narrador, dado que en esta obra es uno que adquiere unas características muy específicas, aunque Ingram no lo considerara un criterio para calificar una obra de ciclo (pero Sánchez Carbó sí); el primer relato y el último texto funcionan como apertura y cierre del conjunto; el orden en que han quedado distribuidos los relatos no es nada aleatorio y el tema que comparten es común, así como las coordenadas espacio-temporales. Si bien es cierto que no aparecen los personajes como elemento recurrente; estos no deambulan de un relato a otro ni coinciden en el tiempo ni el espacio porque cada relato está ubicado en una época distinta, lo cual responde a las exigencias de la temática del conjunto.

Para Richmond, *Los usurpadores* es una obra “integral, aunque compuesta de narraciones independientes” (1992a: 23). Además, en el prólogo a *Los usurpadores* se destaca la unidad del conjunto: se trata de un “libro cuyas diferentes piezas componen, en suma, una sola obra de bien trabada unidad” (1949b: 9). El prologuista muestra que esta colección de relatos, a pesar de carecer de un marco unificador, es una obra unitaria. Consideramos que las narraciones de *Los usurpadores* tienen plena autonomía, no son interdependientes, pero comparten diversos elementos, como los mencionados anteriormente y el tema, anunciado en el prólogo: “el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación” (1949b: 9), ya que todos los relatos “giran, cada cual según su órbita, alrededor de este hecho terrible y cotidiano” (*ibidem*). La autonomía de los relatos es lo que permite la inserción de otros posteriormente, como ocurrió con “El inquisidor”, cuya inclusión comenta el autor en una nota a la edición de 1970. En esta,

se refiere a esta colección como ciclo, una calificación de notoria importancia, ya que es el único caso en el que Ayala la utiliza para referirse a uno de sus volúmenes de narrativa breve. Llama la atención que Ellis (1964: 65), antes de que “El inquisidor” se incluyera en las *Obras narrativas completas* de 1969 y *Los usurpadores* de 1970, ya indicara que este relato pertenece a esta colección por su tema, su ambiente y su asunto. Como afirma el prologuista fingido, “las seis novelas<sup>28</sup>, a las que tan honda unidad de sentido anima, se intercomunican de diversas maneras, enlazando y modulando sus temas respectivos; *consienten ser barajadas, ordenadas y reagrupadas, como una mano de naipes, en conexiones varias*” (Ayala, 1949b: 13; la cursiva es nuestra). La nota introductoria, sin título, a “El Hechizado”, publicado suelto en 1944, ya anunciaba la unidad de *Los usurpadores*, colección a la que se incorporará en 1949 y a la que Ayala se refiere en este paratexto como “serie de novelas ejemplares” (1944: 9). Richmond afirma que en este prefacio Ayala “revela tanto el estado de gestación como la proyectada unidad artística del conjunto, pensado ya como algo más que una colección de piezas sueltas” (1992b: 127). Estas consideraciones del propio autor denotan que prestaba atención a la unidad de sus libros de relatos.

La Guerra Civil, aludida en *Los usurpadores*, se hará más presente en los relatos de *La cabeza del cordero*, motivo por el cual esta obra tuvo numerosos problemas con la censura franquista, como ya indicamos. En el proemio, Ayala señala que la guerra civil española es el tema común a los relatos de la colección: “las novelas que ahora doy al público abordan el pavoroso asunto, y quieren tratarlo –no en vano he dejado transcurrir un decenio antes de intentarlas– en forma tal que excluya todo elemento anecdótico” (1949a: 13). Ayala también hace hincapié en cómo se relacionan las narraciones a través del tema de la Guerra Civil, lo cual implica una atención por parte del autor a la unidad del conjunto. Ellis matiza que el asunto que funciona como lazo de unión para los relatos de *La cabeza del cordero* es el “extrañamiento” (1964: 99) procedente de la crisis que la Guerra Civil supuso para a la vida española. Así, Ayala de lo que se ocupa es del “desgarro emocional que dividió a los españoles” (1964: 101).

De los relatos de *La cabeza del cordero*, “La vida por la opinión” será de incorporación tardía –como “El inquisidor” en *Los usurpadores*–, si bien no aparecerá en todas las ediciones posteriores de *La cabeza del cordero*, como vimos. Al incluirlo en la

---

<sup>28</sup> La variedad terminológica que utiliza Ayala para designar los textos de *Los usurpadores* es profusa. No dedicaremos ahora atención a dilucidar si se trata de cuentos o novelas cortas, pues excede el objetivo de nuestra investigación.



edición de 1962, Ayala lo acompañó de una nota en la que explicaba que este relato servía de cierre a la obra y se relacionaba con los demás relatos: “escrito con posterioridad, este relato de tono cómico, aunque sea trágico su fondo, tiende a iluminar –siempre desde un ángulo más moral que político– el proceso de putrefacción a que, inevitablemente, están sometidos los frutos de la vida bajo el régimen del odio” (1962: 25). Así, “La vida por la opinión” funcionaba como conclusión de *La cabeza del cordero*. Cabe señalar que es este el único cuento de la colección, pues los cuatro relatos anteriores son novelas cortas; en este asunto hay mayor consenso entre la crítica que con los relatos de *Los usurpadores*. Por otra parte, la variedad genérica de esta colección se producirá en otras, como *Historia de macacos* (compuesta de cinco cuentos y una novela corta).

Si “La vida por la opinión” pasó a ocupar el último lugar de los relatos de *La cabeza del cordero*, en su primera edición era el relato homónimo el que daba el cierre, de ahí que Ayala lo eligiera como título del conjunto. Este es el único caso en el que Ayala selecciona el título del último relato para titular una colección, pues en otras ocasiones, cuando se trata del título de una narración, esta es la primera del volumen, como ocurre en *El boxeador y un ángel*, *Cazador en el alba*, *Historia de macacos* o *El as de bastos*. Además, “La cabeza del cordero” era inédito, como “El regreso”, mientras que el primer relato y el segundo, “El mensaje” y “El Tajo”, ya se habían publicado previamente en las revistas *Sur* y *Realidad*, respectivamente, como indicamos con anterioridad.

El suceso narrado en “El mensaje” se limita a que Roque, narrador homodiegético, recuerda y reproduce el diálogo que mantuvo con su primo Severiano una noche que fue a visitarlo. Al tratarse de un narrador en primera persona que muestra cómo piensa, descubrimos en sus palabras la actitud que tiene hacia su primo: lo considera infeliz, se compara con él y se siente superior, pues es un trabajador en un almacén de un pueblo del que nunca sale, frente a él, que viaja mucho por trabajo (al igual que José Torres en “La cabeza del cordero”). Además, se refiere a él como “el muy simplón”, “tontaina” (Ayala, 2012: 570), entre otros calificativos negativos, e interrumpe las intervenciones de Severiano con sus propias consideraciones. Como Roque le mintió, por pura diversión porque estaba aburrido, al decirle que viajaba por el extranjero, también le aseguró que sabía idiomas. Ello dio pie a que Severiano mencionara un manuscrito que nadie del pueblo ha sabido leer ni descifrar.

Severiano, entonces, le narró la historia de este “papelito” (Ayala, 2012: 570). Hace tres años Antonio, el dueño del hotel del pueblo, fue un día a preguntarle si sabía lo

que ponía en un papel. Acabó contándole que pertenecía a un extranjero que pasó por su fonda una noche y se lo dejó allí. Severiano mencionó que a Antonio le gustaba dialogar con los clientes y averiguar sobre sus asuntos, pero con este no pudo hacerlo porque fue su mujer quien lo atendió a su llegada y salida. Severiano detalló, y repitió, que el “célebre manuscrito” (Ayala, 2012: 573) se componía de nueve líneas escritas a mano, con letra legible y con tinta azul-violeta. Pese a su apariencia de texto insignificante, Severiano le otorga mucha importancia, como hará Roque más adelante. Severiano descubre más tarde que Antonio, antes de pedirle ayuda a él, acudió a don Diego, un inspector, pero tampoco tuvo suerte con él. Severiano le pidió a Antonio que le dejara el papel para estudiarlo con calma: “con paciencia infinita, lo repasé, una vez a solas, palabra por palabra, letra por letra, de arriba abajo y de abajo arriba. ¡Nada, nada! Ni una rendija de luz; oscuridad absoluta” (Ayala, 2012: 573).

Severiano le indicó a Roque que decidió investigar por su cuenta el asunto. Roque le preguntó por qué le interesaba tanto y su primo le dijo que en realidad no le importaba nada, pero ya se había adueñado de él la curiosidad (como de la madre marroquí en “La cabeza del cordero”). Volvió a hablar con Antonio para que le diera detalles sobre aquel extranjero que pasó una noche en el hotel y se fue sin dejar nada de información, salvo ese papel indescifrable. La mujer de Antonio se enfadó con él porque le acusaba de cotilla cuando él era el que quería averiguar detalles de las vidas de los clientes. Severiano fue a preguntarle a ella, pero estaba furiosa y no le dio ninguna información. A Roque se le ocurrió maliciosamente que tal vez ese cliente y la mujer de Antonio tuvieron una aventura esa noche, pero acabó desechando esta hipótesis por resultarle una tontería. Entre tanto, Severiano le siguió contando que le pidió ayuda al cura y al farmacéutico, pero ellos tampoco supieron descifrar el manuscrito. Más adelante, la gente del pueblo empezó a decir que sí había visto a ese extranjero, pero Severiano creía que se trataba de fabulaciones. Severiano, en un momento dado de su narración, se interrumpió: “pero no quiero cansarte con tanta minucia: cuando te quieras dormir, me lo dices, y me callo” (Ayala, 2012: 577). Roque pensó que la gente de pueblo era muy fastidiosa al contar algo, pues incluían “digresiones, rodeos, detalles que no vienen al caso” (*ibidem*), pero igualmente le insistió que le contara si al menos logró averiguar lo que decía el papel. Severiano le dijo que no, pero le pidió que le dejara seguir contando la historia, la cual abreviaría. Continuó mencionando que la gente del pueblo pretendía haber visto al “misterioso personaje” (*ibidem*), pero Severiano creía que era mentira, igual que incurrieron en hipótesis disparatadas, como el boticario, que dijo que ese papel sería

propaganda comunista escrita en ruso. Severiano compartió con Roque su propia hipótesis, que defendió como “única explicación verosímil”: “se trata de un loco (¿me estás escuchando?); y ese papel no significa nada, ¡absolutamente nada! La razón es ésta: ¿quién, sino un loco, llega a un pueblo desconocido, se encierra en el cuarto de un hotel, escribe, y a la mañana siguiente sale medio furtivamente, sin hablar con nadie, y dejándose una hojilla que nadie puede entender?” (*ibidem*). Roque le contestó que no estaba de acuerdo; a él le pareció normal que el hombre quisiera estar solo en su habitación si quería escribir, que al día siguiente no salió furtivamente porque pagó y ese papel dejado en la habitación puede que se le olvidara.

Roque cuenta lo que le pareció esa idea de su primo: demasiado cómoda, fácil, perezosa, producto de la actitud de su primo ante la vida. Esto le hace recordar sucesos pasados en los que se mostraba con esta misma actitud. Roque le dijo a Severiano que, antes de decirle su propia hipótesis, prefería que terminara de contar la historia. No obstante, en su narración incluye lo que pensó en ese momento:

La verdad es que se me había ocurrido una idea bastante aceptable y hasta, si se quiere, excelente; algo que a aquellos palurdos jamás se les hubiera venido al meollo, y que había de dejarlos estupefactos cuando vieran los resultados. Pues si era como yo pensaba, la cosa podía traer cola, hacer hablar a todos los periódicos durante días y semanas. Crecía mi entusiasmo al ver cómo, cuantas más vueltas daba en el magín a mi idea, más se me iba perfeccionando, más se redondeaba. Y, sin embargo, los ditirambos que pudieran dirigirse a mi perspicacia, “a la extraordinaria lucidez mental de ese modesto viajante de comercio”, serían en el fondo inmerecidos, pues la idea me había brotado de golpe, y ahora era como si creciera dentro de mi mente, sin darme otro trabajo que el de ir tomando nota, igual que se toma nota del pedido de uno de esos raros clientes a quienes no hay que sacarles con tirabuzón cada partida, y apuntando en mi memoria los sucesivos detalles que se agregaban para completar mi hipótesis y prestarle la armonía de la evidencia (Ayala, 2012: 578-579).

Tras este comentario, Roque sigue narrando que Severiano insistía en que no pasó nada más, salvo que hubo diferentes opiniones que desembocaron en discusiones. También le dijo a Roque que él tenía el papel, o más bien su hermana Juanita, a quien le pidió que se lo guardara. Le propuso enseñárselo a la mañana siguiente y ponerse ya a dormir. Sin embargo, Roque ya se había desvelado y le pidió que le contara más detalles del viajero, pese a que al principio le aburría la historia. Entonces, Severiano volvió a mencionar a la mujer de Antonio, que era la única que lo había visto. Ella contó que leía

mientras cenaba y antes de volver a su habitación le pidió una pluma, un tintero y unas hojas de papel. Ella no coincidía con la versión de su marido de que el desconocido tenía acento extranjero, sino que pensaba que esto era una idea impuesta por el papel que dejó. Severiano, en cambio, entendía que ella diría cualquier cosa con tal de llevarle la contraria a su marido. Roque se entusiasmó con la idea de que el viajero no fuera extranjero, pues él creía que el manuscrito no estaba escrito en otro idioma, sino que se trataba de una escritura cifrada. Le explicó a Severiano cómo funciona esta, pero no lo entendió (o, más bien, él no se supo explicar). Roque le dijo que ese viajero tendría que enviar un mensaje cifrado y el papel que se dejó sería el borrador. A Severiano no le convenció esta explicación.

Roque acabó diciéndole a Severiano que tenía “verdadero deseo” (Ayala, 2012: 585) de ver el manuscrito y le pidió hacerlo en ese mismo momento, en lugar de a la mañana siguiente. No obstante, Roque desde su presente en el que recuerda este suceso sigue insistiendo en que no le interesaba, que para él era un juego y que le gustaba burlarse de su primo. Severiano se negaba a ir a la habitación de su hermana Juanita a buscar y coger el manuscrito. Acabó exclamando en un tono “doliente”: “¡Dichoso manuscrito, y cuántos quebraderos de cabeza ha tenido que ocasionar!” (Ayala, 2012: 586). Roque señala que Severiano le contó las discusiones que se formaron en su casa debido al mensaje cifrado, sobre todo con Águeda, su otra hermana, que no quería saber nada del asunto. Juanita, que nunca dijo nada al respecto, un día de repente le preguntó a Severiano cuándo le iba a entregar el mensaje –de aquí procede el título del relato– y se llevó el papel a su habitación, lo cual sorprendió mucho a su hermano. Al tiempo, le preguntó si ella iba a guardarlo y le contestó que “naturalmente” (Ayala, 2012: 587).

Roque se contradice: tan pronto como afirma que toda aquella “necia historia pueblerina” no le importaba nada, confiesa que “ansiaba de tal modo ver el mensaje, que estaba cierto de no poder descansar más hasta después de haberlo tenido en las manos” (Ayala, 2012: 588). Pese a su compromiso profesional del día siguiente, Roque estaba dispuesto a coger un tren más tarde con tal de poder ver el mensaje. Como ya eran casi las 5 de la mañana, decidieron levantarse, con la esperanza de que Juanita se hubiera ido a la Iglesia. Sin embargo, se la cruzaron en el salón y ella le dijo a Severiano que sabía que iba a pedirle el mensaje. Se negó a entregárselo. Estaba furiosa, pero acabó dándoles la llave del mueble donde guardaba todos sus papeles. Ambos entendieron que Juanita estaba loca; recordemos que Roque, previamente, había criticado a Severiano por pensar que el viajero estaba loco, hipótesis que surge como resultado de no entender el sentido

o los motivos de una situación (esto es lo que les ocurrió también a Roque y Severiano frente al comportamiento de Juanita). Roque persuadió a Severiano para que fueran a abrir el mueble de la hermana con su llave, pero cuando lo hicieron se lo encontraron vacío. Ello desconcertó mucho a Roque, quien decidió irse en el primer tren, como tenía planeado. Severiano lo acompañó y se despidieron.

Roque ha estado recordando y narrando lo que hablaron él y su primo esa noche. Desde el presente, reflexiona (lo cual da el cierre a la narración): “¿Qué se me daba a mí de toda aquella absurda historia del manuscrito? Ni siquiera estoy seguro de que todo ello no fuera una pura quimera” (Ayala, 2012: 594). Todo el relato está centrado en un mensaje que al final no se descifra, dando paso, así, a la incertidumbre y el desconocimiento. Por otra parte, la incomunicación también resulta fundamental, como destaca Irizarry (1971: 62), pues no solo es incomprensible el mensaje, sino que tampoco Roque y Severiano entienden qué les quiere decir Juanita con sus palabras confusas; la misma incomunicación se dará en “La cabeza del cordero” y “La vida por la opinión”. Como el narrador es homodiegético, no sabe cómo piensan los demás. Los lectores no podemos saber qué le pasaba a Juanita, ni por supuesto qué había escrito en ese texto, que permanece oculto durante todo el relato. Cuando parece que por fin lo van a descubrir, los personajes se encuentran con el mueble vacío (produciéndose así un *Macguffin*). De hecho, este final deja en duda la existencia del documento (Ellis, 1964: 102). Roque recuerda al narrador “El Hechizado”: ambos comparten la obsesión por descifrar qué dice un manuscrito, barajan diversas hipótesis e incurren en errores que ellos mismos critican.

Ayala en el proemio a *La cabeza del cordero* señaló, acerca del hecho de que la historia de “El mensaje” se ubicara antes de la Guerra Civil, que Roque y Severiano eran

criaturas vulgarísimas y que ni siquiera pudieron ventear la futura tragedia, la llevaban sin saberlo escondida dentro de sus vidas rutinarias y grises, en la tensión de la envidia sofocada, de la presunción estúpida, del aburrimiento, y también en el ansia de algo extraordinario, grande, de algún asunto susceptible de apasionar, y arrebatarse, y encender a todo el pueblo –con lo que podría sugerirse que, en un sentido remoto, el nunca descifrado “mensaje” anunciaba eso, la guerra civil y no otra cosa– (1949a: 14-15).

Llama la atención que Ayala, en el prólogo a *La cabeza del cordero*, contraviene su costumbre y rompe la ambigüedad que caracteriza a sus relatos para explicitar el sentido único de “El mensaje”. Como afirma Ellis, los personajes de este relato “parecen poseer, en potencia, todas las características adecuadas para su participación en la Guerra

Civil” (1964: 101-102). En relación con el desarrollo del tema de este conflicto bélico, Ayala justifica que sea “El mensaje” el relato que inaugura la colección, pues funciona como “el pórtico para las otras novelas, donde la guerra ha hecho ya acto de presencia con la fuerza irrevocable de lo acontecido. Los mismos sentimientos que allí daban un juego más bien cómico, han tejido ahora la estofa de la guerra, trocándose de repente en sustancia trágica” (1949a: 15).

A la hora de analizar “El tajo”, debemos comenzar atendiendo al título como elemento paratextual de singular importancia. Este alude al nombre propio del río que pasa por Aragón (donde tiene lugar el asesinato, hecho central de la narración) y por Toledo, ciudad de origen tanto del asesino como del asesinado. Asimismo, “tajo” significa ‘corte’ o ‘herida’, lo cual remite a la escisión (Skyrme, 1981: 105) y simboliza el ambiente en el que se quedó España tras la Guerra Civil –así como tras los conflictos bélicos españoles anteriores que Ayala atendió en *Los usurpadores*–, pues esta dividió al país y sus habitantes en dos. A esta idea remitirá el narrador de “La vida por la opinión”: “estamos siempre abocados a abrir de nuevo el tajo y caer al hoyo” (Ayala, 2012: 709).

El narrador de “El tajo” es diferente al de los otros tres relatos, pues es el único que no es homodiegético. Asimismo, esta narración es la única en la que la guerra civil española pertenece al presente, pues la trama de “El mensaje” es anterior a este conflicto y en los relatos posteriores este aparece como un recuerdo. Por estos motivos, Díaz y Landeira (1978: 8) consideraron “El tajo” como la novela corta clave de la colección. Ayala en el proemio explicó por qué había utilizado un narrador distinto en este caso:

La técnica de la narración difiere aquí de la seguida en las otras, todas tres relatadas en primera persona. En *El Tajo*, el relato se hace impersonal, en busca de una objetividad de la forma que compensará de la mayor interiorización del tema. Su protagonista está sometido a la observación desde dentro y desde fuera, mientras que los protagonistas de las restantes novelas son ellos quienes observan y moldean el mundo según su respectiva personalidad, que es, en todos los casos, una personalidad fuerte y directa [...]. El protagonista de *El Tajo* es, en cambio, un carácter blando, solitario, soñador; es el burgués cultivado, capaz de análisis finos y de sentimientos generosos, pero no de superar el abismo abierto a sus pies por la discordia entre los hombres (1949a: 15).

Estas palabras funcionan como una explicación del uso de este tipo de narrador, diferente al del resto de los relatos. No obstante, el narrador heterodiegético no es omnisciente, sino que adopta la focalización del protagonista, Pedro Santolalla, y ofrece

su examen de conciencia y sus recuerdos de infancia y de los inicios de la guerra civil española, mostrando así semejanza con los otros narradores homodiegéticos; además, esos recuerdos también los expondrán los protagonistas de “El regreso” y “La cabeza del cordero”. Santolalla, tras asesinar a un soldado del bando enemigo, cae en una espiral ansiosa y depresiva, y son sus pensamientos los que el narrador, con maestría, revela al lector.

El relato está dividido en cuatro partes, marcadas por el número romano correspondiente. En la primera parte, se nos presenta al teniente Santolalla, que sale a pasear por un viñedo, ubicado en el frente de Aragón. Allí está asentado con su unidad militar, del bando nacionalista, muy cerca de otro asentamiento republicano. Pese a la cercanía, hay una relativa paz y calma. No obstante, en ese paseo, Santolalla se encuentra con un soldado republicano y sin dudar lo mata de dos disparos. Este suceso ocurre muy rápido: “Santolalla, en el sobresalto, tuvo el tiempo justo de sacar su pistola y apuntarla. Se volvió el miliciano, y ya lo tenía encañonado. Acertó a decir: «¡No, no!»», con una mueca rara sobre la sorprendida placidez del semblante, y ya se doblaba, ambas manos en el vientre; ya de desplomaba de bruces...” (Ayala, 2012: 595). Tras el asesinato, Santolalla le coge la cartera del bolsillo y vuelve a su campamento, donde comenta lo sucedido a su capitán y sus compañeros. Estos observan el carné de identidad y otros documentos del asesinado, y descubren que se trataba de Anastasio López Rubielos, nacido en Toledo, como Santolalla. El capitán le dice a este que puede hacer con el carné lo que quiera y se lo guarda. Pasados unos días, tuvieron que retirar el cadáver porque su olor se estaba haciendo insoportable.

En la segunda parte, el narrador menciona –insistirá en ello más adelante– que esta fue la única “aventura memorable” (Ayala, 2012: 597) para Santolalla durante la Guerra Civil. Se especifica que el asesinato tuvo lugar en agosto de 1938. El narrador empezará a indagar en la psicología de este personaje, mostrando qué piensa y cómo se siente tras este suceso de importancia vital. Afirma que no consigue olvidarlo y que, desde entonces, la vida en el campo de Aragón se le está haciendo insufrible porque tiene demasiado tiempo libre para pensar. Una muestra de este aburrimiento, que llega a convertirse en apatía, es la mención a la lectura repetida que hace Santolalla de una novela de Sherlock Holmes, lo cual representa para Skyrme (1981: 94) un intento fútil de evasión intelectual que únicamente sirve para sumergirlo en un examen doloroso de su propia conciencia.

Se van a desplegar los recuerdos de Santolalla acerca del inicio de la guerra. Este piensa en sus padres y su abuelo y en sus vivencias en Madrid. Santolalla recuerda cómo tuvo que ir a sacar al abuelo de la capital porque se había obstinado en quedarse. Frente a estos ajeteos, la vida sosegada en el frente aragonés se le hace hasta feliz. El narrador incluso menciona que esta etapa parecen unas vacaciones, aunque nostálgicas, pues Santolalla no puede dejar de pensar en qué habría sido de su familia: “¿cómo evitar, tampoco, la idea de que mientras él estaba allí tan tranquilo, entregado a sus vanas fantasías, ellos, acaso?... La ausencia acumula el temor de todos los males imaginables, proponiéndolos juntos al sufrimiento en conjeturas de multitud incompatible” (Ayala, 2012: 604).

También, en las largas horas de aburrimiento, a Santolalla se le vienen recuerdos de su infancia, como las discusiones entre su abuelo, germanófilo, y su padre, en la época de la Primera Guerra Mundial. El niño, entre la actitud altiva de su abuelo y la más recatada de su padre, prefería imitar la del abuelo y se ponía en su chaqueta un botón con los colores de la bandera alemana. El recuerdo de la decisión del abuelo de permanecer en Madrid se le hace recurrente porque supuso la separación de la familia y el peligro de ser apresados. Al final de esta segunda parte, el narrador revela que Santolalla iba pensando en todo esto cuando se encontró con el soldado republicano al que disparó.

En la tercera parte, se indaga en la desesperación que siente Santolalla tras haber asesinado a Anastasio. Le irritan las bromas que hacen sus compañeros al respecto. La situación con el olor del cadáver le hizo recordar la muerte de su perra Chispa, cuando él apenas era un niño. Este recuerdo le hace sentir el mismo desamparo de entonces. El narrador se detiene en relatar los detalles del suceso. Lo más triste fue la crueldad que le mostró un compañero del colegio al contarle que había visto a su perra muerta en un callejón. Esta crueldad infantil le hace recordar también a Rodríguez, un niño que se burlaba de él y le pegaba en el colegio. Eso despertó en el niño Santolalla “una necesidad física tan imperiosa como el hambre o la sed, de traerlo a casa, atarlo a una columna del patio y, ahí, dispararle un tiro con el pesado revólver del abuelo” (Ayala, 2012: 610). No es trivial que Santolalla recuerde precisamente este suceso, dado que muestra la capacidad de cometer atrocidades amparado por una intensa emoción, en este caso, la rabia.

Además de estos recuerdos de la infancia, el narrador nos ofrece el examen de conciencia del personaje, y para ello utiliza el estilo indirecto libre:



En defensa de la propia vida, por supuesto... Pero ¡qué defensa!; bien sabía que no era así. Si el infeliz muchacho no había tenido tiempo siquiera de echar mano al fusil...; si lo había pillado desapercibido, y le miraba, paralizado, sosteniendo todavía entre los dedos el rabo del racimo de uvas que en seguida rodaría por la tierra... No; en verdad no hubiera tenido necesidad alguna de matarlo: ¿no podía acaso haberle mandado levantar las manos y, así, apoyada la pistola en los riñones, traerlo hasta el puesto como prisionero? ¡Claro que sí! Eso es lo que hubiera debido hacer; no dejarlo allí tendido... ¿Por qué no lo hizo? En ningún instante había corrido efectivo riesgo, pese a cuanto pretendiera sugerir luego a sus compañeros relatándoles el suceso; en ningún instante. Por lo tanto, lo había matado a mansalva, lo había asesinado, sencillamente, ni más ni menos que los moros aquellos que, al entrar en Toledo, degollaban a los heridos en las camas del hospital. Cuando eso era obra ajena, a él lo dejaba perplejo, estupefacto, lo dejaba agarrotado de indignación; siendo propia, todavía encontraba disculpas (Ayala, 2012: 608-609).

El narrador muestra que Santolalla no puede dejar de rumiar estos pensamientos. Para redimirse, decide presentarse como voluntario para ir al frente de batalla, pero entre tanto la guerra ya ha llegado a su fin.

En la cuarta parte se produce una elipsis, habiendo un salto temporal hasta 1941. Ahora Santolalla es profesor de Geografía en un instituto. Dado que no pudo alcanzar la redención, decide visitar a la familia de su víctima. Esta decisión fue difícil de tomar y la estuvo retrasando: “se había concedido tiempo, se había otorgado prórrogas, pero ¿con qué pretexto postergaría más ese acto piadoso a que se había comprometido solemnemente delante de su propia conciencia?” (Ayala, 2012: 613). El narrador relata cómo fue el reencuentro entre Santolalla y su familia cuando volvió de la guerra. Apunta que acabó confesándole a su madre el asesinato y ella estuvo de acuerdo en que era necesario que visitara a la familia del muerto. Santolalla tarda menos tiempo del que esperaba en averiguar su domicilio. Una mañana, tras las clases en el instituto, por fin se encamina a la casa. Se presenta con detenimiento su entrada al lugar y el encuentro, primero, con el abuelo y, después, con la madre de Anastasio. Se reproduce el diálogo que mantienen Santolalla y la madre, y el narrador muestra cómo el soldado se siente cada vez más inquieto y desconcertado. El lector puede tener la expectativa de que Santolalla va a confesar lo que hizo, pero les miente contándoles que era compañero de batallón de Anastasio y que se encontraba con él cuando le alcanzó una bala enemiga. Les ofrece su ayuda para lo que necesiten, pero la madre, para sorpresa del soldado, se niega a recibirla,

como tampoco quiere tener el carné de su hijo, pues se trata de un documento de un socialista y eso les pone en peligro durante la dictadura franquista. Así, Santolalla se queda con el carné “como recuerdo amargo y angustioso de su crimen” (Mermall, 1983: 60) y no consigue la redención que se proponía. Ayala ofrece, con ello, un final amargo. Orringer señala que Santolalla, una vez “perdida la inocencia y comprendida la culpa, ha llegado a ver, pese a su voluntad débil, que, en una España dividida, no hay exoneración” (1974: 55). Esta división simboliza para Ellis (1964: 105-106) la ruptura o separación entre los dos bandos enfrentados previamente en la guerra, su eterna discordia, a la que alude el título del relato.

Ayala presenta “El regreso” como una novela corta dividida en diez partes, también encabezadas por el número romano correspondiente, de desigual extensión y protagonizada por un hombre (cuyo nombre no se menciona) que se vio obligado a exiliarse en Argentina cuando la Guerra Civil dio comienzo. Tal situación será recordada por este personaje, que va a narrar lo que le ocurre desde que tomó la decisión de regresar a España, casi diez años después de su marcha. Es en Santiago de Compostela donde se reencuentra con su tía, quien le cuenta que al poco de marcharse él, su amigo de la infancia Manuel Abeledo González, partidario del bando franquista, fue a buscarlo junto a las autoridades del régimen. Esta información afecta profundamente al protagonista, quien se obsesiona con el reencuentro con su antiguo amigo para exigirle una explicación sobre los motivos que tuvo para haber actuado así. Cabe destacar que críticos como Skyrme (1981: 97) han llamado la atención sobre la elección por parte de Ayala de este nombre para el antagonista, que remite a Abel y al conflicto bíblico con Caín (de notoria importancia en *Los usurpadores*).

Movido por este deseo, el protagonista recorre la ciudad, donde afloran sus recuerdos de infancia y, sobre todo, de juventud y de la huida al extranjero. La búsqueda de Abeledo es inútil, pues al encontrarse en un prostíbulo con su hermana María Jesús descubre que él murió en la guerra, aunque no se sabe en qué circunstancias. La frustración que le genera al protagonista no haber podido hablar con Abeledo, así como el hecho de que la ciudad no es como él la recordaba, despierta entonces en el protagonista el deseo de volver a Buenos Aires.

Siendo el protagonista de “El regreso” el narrador de su propia historia, la perspectiva desde la que está narrada esta obra se reviste de especial importancia, dado que gracias a ella aparece, principalmente, una incógnita que recorre toda la novela corta y que no llegará a resolverse, pues el narrador es incapaz de adquirir tal conocimiento (la

misma situación se dio en “El mensaje” y se dará en “La cabeza del cordero”). Los motivos que tuvo Abeledo para intentar entregar durante la Guerra Civil al protagonista ante las autoridades del régimen permanecerán como un secreto (véase Piglia, 2006); al narrador protagonista se le niega tal conocimiento cuando descubre que Abeledo murió antes de que él regresara a España. El protagonista se imagina por qué Abeledo actuó de tal modo: se trataría, según su intuición, de una venganza personal por haber visto sus expectativas de matrimonio entre el protagonista y su hermana María Jesús rotas cuando este se prometió con Rosalía. Cuando el protagonista llega a tal conclusión exclama: “La infamia de tantos y tantos como aprovecharon la guerra civil para satisfacer sus pequeños rencores, sus miserias inconfesables, tenía ahora rostro: el de mi amigo Abeledo” (Ayala, 2012: 644). Sin embargo, el protagonista no puede corroborar la veracidad de su intuición. Abeledo, personaje con cuyo reencuentro el protagonista está obsesionado, será frecuentemente aludido, pero no llegará a aparecer en escena. A Abeledo, personaje oculto, podríamos interpretarlo como una suerte de reflejo del propio narrador, ya que este, por ejemplo, se plantea cómo habría actuado de haber estado en la situación de su antiguo amigo. Este reflejo se daría como en un “espejo convexo”, expresión utilizada por el propio Ayala en el proemio a *La cabeza del cordero*.

En relación con los personajes, la caracterización del protagonista depende mayormente del despliegue de sus pensamientos y sus recuerdos; gracias a las analepsis, cuya presencia es notoria, conocemos el pasado y el carácter del narrador (mismo *modus operandi* seguirá Ayala en “La cabeza del cordero”). Su actitud hacia su pareja, Mariana, deja ver la desfachatez de este personaje, dado que la abandona por una discusión insignificante y regresa porque, entre otros motivos, echa de menos mantener relaciones sexuales; es esta la razón por la que, además, previamente se dirige a un prostíbulo y le es allí infiel con María Jesús, quien le despertaba nulo interés en el pasado porque, explica, le recordaba físicamente a su hermano y acostarse con ella sería como acostarse con él. Precisamente el protagonista acaba haciendo lo que tanta repulsión le producía: acostarse con ella, “el simulacro de Abeledo”, cuya imagen “queda neutralizada por la imagen de su otro(a) María Jesús” (Mermall, 1983: 59). El motivo del parecido físico y la repulsión que genera se repite en “La cabeza del cordero”. Por ello, podría interpretarse que el protagonista alberga sentimientos reprimidos hacia Abeledo, motivo añadido por el que le obsesiona encontrarse con él. Coincidimos con el argumento de Gulstad (1991: 5) acerca de la latente bisexualidad del protagonista de “El regreso”. Situación similar se produce en otro relato ayaliano, “El rapto”.

Ayala deja, entonces, en las palabras del propio personaje la responsabilidad de su caracterización. De su aspecto físico, en cambio, apenas se ofrecen detalles, salvo cuando el protagonista está en la barbería frente a un espejo contemplando su imagen afectada por el paso del tiempo:

Miraba en el espejo mi cabezota greñuda donde algunas canas, pocas y recias, brillaban como alambres; las dos arrugas que prolongaban hacia arriba el grueso pegote de mis nupias, y estas cejas que habían decidido aumentar su espesura con renuevos más largos y salvajes, crecidos en todas direcciones; y abajo, la papada, aplastada entre barbilla y pescuezo (Ayala, 2012: 641).

La descripción ante un espejo nos parece muy acertada, dada la dificultad que supone incluir un retrato en una narración que depende de un narrador autodiegético. En “La cabeza del cordero”, por su parte, el retrato del protagonista se producirá cuando describa las fotografías de las personas con las que se encuentra parecido físico. De la perspectiva del protagonista depende también la descripción física de María Jesús, quien en el prostíbulo se le muestra muy diferente del recuerdo que tenía de ella. En cuanto a la reproducción de la voz de los otros personajes, el narrador utiliza en escasas ocasiones los diálogos, si bien estos son de especial importancia. La primera conversación reproducida es la que el protagonista, al regresar a Santiago, mantiene con su tía, quien le cuenta que Abeledo fue a buscarlo. Se trata de información no fiable, en tanto que depende de un único personaje, pues no podemos saber si ella miente voluntariamente o si se ha confundido con otra persona, lo cual aumenta la ambigüedad del texto. La misma situación se da en el diálogo con María Jesús cuando le explica que su hermano murió durante la guerra, pues ni ella ni nadie saben cómo ocurrió; el protagonista únicamente adquiere certeza de esta muerte al visitar la tumba de Abeledo, lugar donde toma la decisión de regresar de nuevo a Buenos Aires.

En cuanto al título de “El regreso”, se revela como un elemento paratextual significativo; por un lado, alude al regreso a Buenos Aires, nuevo hogar del protagonista, dado que la vuelta a España, aunque se produzca, no implica la permanencia aquí, y, por otro lado, a la situación de doble regreso que produce un recorrido como de *boomerang*, al hacer el protagonista el camino de Buenos Aires a Santiago de Compostela para después recorrer el mismo trazado a la inversa. “El regreso” comienza, así, con la vuelta a Santiago de Compostela y finaliza, de modo análogo, con el regreso a Buenos Aires:

“me decidí a regresar” (Ayala, 2012: 622), “adopté la resolución –que no tardaría en cumplir sino lo indispensable– de volverme a Buenos Aires” (Ayala, 2012: 665).

En “El regreso”, Ayala presenta la historia de un exiliado, así como las dificultades que el protagonista debe afrontar al intentar readaptarse a su vida anterior. Dicha readaptación no la conseguirá, pues la realidad a la que vuelve no es la misma que dejó atrás cuando se marchó, por lo que decidirá volver a Buenos Aires, abandonando de nuevo su ciudad natal. Podemos observar un paralelismo entre el autor real de esta obra y el personaje literario que la protagoniza. No podemos afirmar que el narrador de “El regreso”, que coincide con el autor implícito o ficcionalizado (en términos del propio Ayala), sea el autor real, aunque no por ello se deben obviar esas similitudes entre la vida del personaje literario y la de su autor real. “El regreso” puede interpretarse, entonces, como un testimonio literario de la imposibilidad de regresar. La peculiaridad de “El regreso” reside en que el autor ha dado otra vuelta de tuerca al asunto del retorno de los exiliados, pues ante la decepción y frustración por no hallar el protagonista España como el país que dejó atrás, en lugar de aceptar su regreso con resignación, vuelve a Argentina, ahora su nuevo hogar. Por ello, en esta novela corta el retorno del protagonista exiliado a España no se establece como una situación que cierre un círculo en su experiencia vital, sino que, al contrario, genera un giro en un nuevo círculo al volver otra vez a Argentina.

También el narrador de “La cabeza del cordero” –narración que Larraz (2009) ha analizado minuciosamente–, José Torres, es homodiegético. Va a narrar sus propias vivencias y, sobre todo, cómo se siente y piensa en las diferentes situaciones que se suceden. Asimismo, reproduce diálogos o intervenciones de otros personajes en estilo directo. Al respecto, en ocasiones introduce comentarios metaliterarios, que recuerdan a los narradores de *Los usurpadores*: “no intentaré reproducir sus frases exactas”, “lo que me dijo fue, en resumen,” (Ayala, 2012: 670), “esto fue, poco más o menos, lo que el joven me contó; o más bien, la traducción que hace mi memoria de lo que me dijo” (Ayala, 2012: 692), “yo no tengo ninguna habilidad de narrador y, por lo demás, falta el argumento; de modo que más bien haré una enumeración, como se hace en las piezas de teatro impresas con las *dramatis personae*” (Ayala, 2012: 695). Además, este narrador, como el de “El regreso”, no cesa de traer a colación la Guerra Civil, que aparece “como en una serie de fogonazos retrospectivos” (Ellis, 1964: 102).

Este narrador recuerda al de “El mensaje”, pues como él hace una parada en una ciudad en su viaje de negocios y visita a unos parientes en ese lugar. Aunque había planeado tomarse el día libre, por ser domingo, decide aprovechar ese día para conocer a

estos supuestos familiares. Así, sigue al mensajero hasta la casa de Yusuf Torres y su madre. Llama la atención la homonimia en los nombres José y Yusuf que, para Mermall, “simbolizan la esencial unidad de la familia humana” (1983: 53). Al ver al joven, se da cuenta de que se ha precipitado; no conoce de nada a esta gente ni tiene certeza de que sean sus familiares, como aducen. Le pregunta cómo saben de él y de su llegada a la ciudad. Yusuf le indica que han descubierto la parentela por la coincidencia del apellido y del lugar de origen, Almuñécar, pero le confiesa que él también se sentía reticente, como su hermana Miriam. En cambio, la curiosidad de su madre era mayor. José sigue dudando, señala que todo esto le resulta “demasiado novelesco” (Ayala, 2012: 671) e indaga en la incertidumbre que le produce este asunto:

Yo jamás había oído que nuestra familia tuviera, ni de lejos, antecedentes moriscos, ni cosa por el estilo; creo que a mi madre le hubiera dado un soponcio la sola idea... Pero eso tampoco significaba nada; en casa no se hablaba nunca de tales cuestiones; a nadie le gustaba hurgar en el pasado de la familia; no había interés o gusto. O ¿acaso era que se prefería no hablar? ¡Quién sabe! En puridad, nada había que por principio se opusiera a aquello; y si a mí se me resistía, y me negaba a admitirlo como posible, era, no por ningún prejuicio, que no los tengo, sino, a lo sumo, por parecerme demasiado extravagante y hasta cómico un parentesco, aun tan remoto y problemático, con aquellos moros (Ayala, 2012: 672).

Al tratarse de un narrador homodiegético, su conocimiento es limitado y con ello surgen las dudas y la ambigüedad, como en otros relatos ayalianos. En cambio, gracias a este tipo de narrador sí que podemos conocer detalles de cómo piensa y de su forma de ser –fijémonos en esa afirmación de que no tiene prejuicios, que podría ser interpretada como una autodefensa–. En este sentido, adquirirán notoria importancia sus pensamientos al recordar el asesinato de su tío Jesús durante la guerra civil española y cómo actuó él, que comentaremos más adelante. José, pese a su escepticismo, siente curiosidad y empieza a descubrir cierto parecido físico entre Yusuf, de quien describe los rasgos faciales, su bisabuelo y también su abuelo. Aun así, no se convence de que exista el vínculo familiar y cree que Yusuf tampoco, o más bien que la idea no le produce entusiasmo. Este le propone presentarle a su madre, la que ha promovido el encuentro y cree firmemente en ese parentesco.

José (como Santolalla al visitar a la familia de Anastasio) tiene la intuición de que la madre había estado escuchando su conversación con Yusuf desde un lugar oculto. Es,

por otra parte, lo que hará Felipe en “La vida por la opinión”: escuchar a los visitantes conversar con su esposa y su madre desde un escondite. José y Yusuf acuden al huerto de la casa para conocer ahí a la madre y a la hermana del joven marroquí. José describe minuciosamente los movimientos, gestos y palabras de los personajes. Así, indica cómo actúa la madre al conocerlo, llena de alegría y convencida de que pertenecen a la misma familia. Esta mujer es para José similar a su tío Manolo, lo cual le despierta recuerdos incómodos:

a decir verdad, fue para mí harto desagradable, pues –esta vez, sí– el parecido era tan intenso que, en lugar de haber servido para ofrecerme una apacible confirmación de nuestro supuesto parentesco con aquellos moros, me llevó de golpe, pasando por encima de ellos, a la presencia de mi tío, a quien tantos años hacía que no lo había visto, ni maldita la gana, pues me separaban de él, no sólo el océano, sino también mares de sangre (Ayala, 2012: 677).

Vemos cómo este asunto del parentesco familiar le suscita a José recuerdos desagradables de la Guerra Civil y las consecuencias que tuvo para su familia en España. Según Illescas (2012: 103), la invitación y la necesidad por saber de los anfitriones y supuestos familiares generan este juego de rememoración y en José una creciente incomodidad. El parecido entre la señora y su tío es tal, que José se convence de que sí hay un vínculo. De hecho, la mujer le confirma que ella también es Torres, como su marido, pues eran primos hermanos. La mujer le cuenta sobre su familia, pero José se pierde en este “laberinto” (Ayala, 2012: 679), motivo presente en “El Hechizado”. Del mismo modo, la mujer se perderá en el laberinto de las anécdotas familiares que contará José durante la cena. Esta incomunicación radical –que ya destacó Irizarry (1971: 62)– entre Torres y sus supuestos parientes es reflejo para Larraz del corte, o tajo, entre “los muertos y los vivos, los derrotados y los vencedores, las víctimas y los usurpadores, los exiliados y los arraigados” (2009: 167). En los gestos de la mujer también halla José parecido con los de su tío Jesús, de quien piensa que su “violencia inocentona, y un poco también su estupidez, u obstinación si así se prefiere llamarla, o fanatismo, le había costado la vida del modo más tonto durante los turbios días de la guerra civil” (Ayala, 2012: 679). La señora también alude a la guerra civil española y otros conflictos bélicos, y llega a utilizar el adjetivo *usurpador* en este contexto: “aunque nos veamos tan reducidos al presente, porque con la llegada de los franceses y con todas las desgracias anteriores hubo ocasión de que medraran sin dificultad gentes indignas, verdaderos

usurpadores, la peor canalla capaz de intrigar y acomodarse sin ningún escrúpulo” (Ayala, 2012: 682). Cuando la mujer le enseña a José un medallón con un retrato de su bisabuelo, en quien José se reconoce, este no puede negar el parecido y ello le produce náuseas (motivo que tendrá mayor peso al final del relato). El retrato le hace recordar una fotografía del tío Jesús disfrazado de moro y, con ello, le vuelve el recuerdo de su cadáver, junto a otros tantos fusilados.

Tras la conversación con la mujer, que ha suscitado tantos recuerdos desagradables para José, se va a comer con Yusuf, habiendo aceptado volver para cenar con la madre y la hermana. Se van a un restaurante y ahí continúa dialogando con el joven. Le pregunta cuándo salieron sus antepasados de España y se asentaron en Fez, haciendo con ello alusión al exilio: “¡Qué terrible! Tener que dejar, de la noche a la mañana, tierra, amigos, bienes, todo, e irse a buscar la vida en otro país casi con lo puesto” (Ayala, 2012: 685). José le cuenta una anécdota de su abuelo, que encontró unas monedas de oro y a los días apareció asesinado en su cama. Tras la comida, se van a una cafetería y allí José, al acordarse de su primo Gabrielillo, a quien le gastó una broma cuando era niño al invitarlo a un helado, le cuenta a Yusuf lo que le sucedió a este, hijo del tío Manolo, que fue otra desgracia acaecida durante la Guerra Civil: lo encarcelaron en una prisión para menores. Allí alguien había dibujado en el traje de un soldado una hoz y un martillo. Para que confesara el culpable, les daban palizas a todos cada mañana. Pasados varios días, decidieron que alguien debía sacrificarse y delatarse para que acabaran las palizas. Lo echaron a suertes y le tocó a Gabriel, a quien fusilaron. Para Orringer, se trata de un “simbólico castigo por el pecado de toda una nación y de nadie en particular” (1974: 57). José también cuenta que el padre de este, el tío Manolo, consiguió huir a América con sus otras dos hijas. Yusuf invita a José a visitar el cementerio y allí le enseña las tumbas de sus familiares. Allí le cuenta la leyenda de Torres el evadido, que se rebeló contra el “usurpador” (Ayala, 2012: 692) Abdelahmed. José le pregunta por la tumba del bisabuelo que tanto se le parece, pero Yusuf le replica que él no está enterrado ahí (esta escena tiene reminiscencias de la visita al cementerio del protagonista de “El regreso”).

José y Yusuf vuelven a casa para la cena. La madre sirve un asado de cordero, cuya cabeza se encuentra en el centro de la bandeja —a esta escena, y lo que simboliza, alude el título del relato—. José describe con detalle el plato y señala que le produce asco. De hecho, aduce Orringer que la “macabra cabeza del animal, rodeada de trozos grasientos de carne, llega a simbolizar la culpa del protagonista” (1974: 58). Mientras cuenta anécdotas sobre su familia a la madre, va comiendo pequeños bocados. Tras el



postre y el café, José se despide alegando que a la mañana siguiente tiene que madrugar por trabajo. Durante la madrugada, José se desvela. En ese momento de insomnio, su imaginación y sus pensamientos se disparan. Incluso se le despierta la culpa al recordar la muerte de su tío Jesús y cómo no lo reconoció como familiar para evitar ser fusilado. Recuerda que tampoco dijo nada para salvar a los empleados de su empresa. Pese a la culpa que siente, José justifica sus actos como forma de salvar su vida –lo cual recuerda al examen de conciencia del narrador de “El inquisidor”–. Esto es lo que le dicta la razón, pero en el momento de insomnio las emociones negativas se hacen más intensas y el recuerdo del cadáver de su tío está muy vivo. Pese a su instinto de reprimir estos recuerdos, el malestar “lo obliga a sumergirse en su historia personal para repasar sus acciones y para autojustificarse” (Illescas, 2012: 105). José también siente el estómago muy lleno y dolorido y concluye que es la indigestión lo que le produce ese mal estado de ánimo; siente angustia tanto física como mental (Ellis, 1964: 109). Empieza a imaginar que tiene en el estómago la cabeza del cordero, pese a que sabe que esta no se la comieron ni él ni los demás. Acaba vomitando y tras ello consigue volver a dormir. Ha sido la náusea la que lo ha asaltado y obligado a enfrentarse a su pasado reprimido (Illescas, 2012: 107). Del mismo modo, este vómito implicaba para Irizarry que “la reacción elemental de la náusea le sale al encuentro para reprocharle su evasión de la responsabilidad” (1971: 69). A la mañana siguiente, con la mente más despejada, José decide irse a Marrakech a probar allí sus negocios, en lugar de desarrollarlos en Fez, como tenía planeado. Toma el primer autobús disponible, preferible para él a esperar al tren de la tarde. Estando subido en el autobús, ve al hombre que lo acompañó a su hotel la noche anterior y que le dio el recado de Yusuf. Este sale corriendo, probablemente para avisar a la señora de que José se va de la ciudad. José Torres acaba huyendo del lugar al que ha llegado, como los protagonistas de “El regreso” y “El mensaje”, para alejarse de sus posibles parientes y, sobre todo, de los recuerdos que le suscitan acerca de su familia española. También los exiliados de “La vida por la opinión” huirán de España para escapar de la dictadura. Y Santolalla huye de su destino al no confesar a la familia de Anastasio que él fue quien lo asesinó durante la guerra.

El narrador homodieético de “La vida por la opinión” difiere de los anteriores al desarrollar un marco de la narración en el que va a exponer la historia que le contó otro personaje. Acerca de su propia narración y de la verosimilitud del caso expuesto hará comentarios metaliterarios: “esto no son cuentos” (Ayala, 2012: 709); “se trataría de un «caso de honra», y el cuento podría llevar un título clásico: *La vida por la opinión*. Pero

¿cómo escribirlo, digo, cómo adobar en una ficción hechos cuya simple crudeza resulta mucho más significativa que cualquier aderezo literario? Me limitaré a referir lo que él [el otro personaje] me dijo” (Ayala, 2012: 712); “Entonces me contó su historia. Pero al reproducirla debo adelantarme a advertir que es una historia bastante inverosímil. A la invención literaria se le exige verosimilitud; a la vida real no puede pedírsele tanto” (Ayala, 2012: 713). En cuanto al título del cuento, Hiriart incide en que es una alusión literaria, pues procede de un verso de *El alcalde de Zalamea* y “opera de manera irónica acerca del carácter del protagonista” (1978: 32). Este narrador, además, comparte rasgos con la biografía del propio Ayala: es un exiliado en Río de Janeiro en 1945; en este sentido, recuerda al narrador de “El regreso”. Hiriart le preguntó a Ayala por qué decidió incluir estos rasgos de su propia experiencia vital, a lo que el autor le contestó lo siguiente:

Lo que me propuse con ello fue establecer un vínculo entre el narrador y los personajes, que no solo se encuentran uno y otros dentro de la misma realidad histórica y sufriendo el destino que ésta imponía a todos los españoles en aquellos momentos, sino que políticamente se hallan situados en el campo republicano (o, para usar mi propia metáfora, al mismo lado del tajo), y además pertenecen a la misma profesión («¡dichosa actividad docente!», exclama el narrador), pues el uno era maestro primario, el otro profesor secundario, y él mismo, catedrático de universidad. De este modo, el narrador deja de ser un testigo indiferente y remoto para, sin perder la distancia frente a los hechos, quedar incorporado vitalmente a su trama, y así ficcionalizarse (2014: 156).

Este narrador, que se nos presenta como un español exiliado en Brasil, recibe visitas de otros exiliados. Atendiendo a estas circunstancias, la Guerra Civil, perteneciente al pasado como en los dos relatos anteriores, vuelve a ser mencionada:

los españoles han propendido siempre a tomar la política demasiado a pecho. La última guerra civil los dejó deshechos, orgullosísimos, y con la incómoda sensación de haber sufrido una burla sangrienta. Apenas les consolaba ahora, rencorosamente, el ver a sus burladores enzarzados a su vez en el mismo juego siniestro –pues había comenzado en seguida la que se llamaría luego Segunda Guerra Mundial...– (Ayala, 2012: 709).

El narrador recuerda que un joven español, maestro de Ávila, le contó en una cafetería sus peripecias en España durante la Guerra Civil y los primeros años de la dictadura, hasta que huyó rumbo a Buenos Aires. El narrador no va a desarrollar esta anécdota, sino la que le contó otro exiliado. Así, finaliza el marco enunciativo y nos adentramos en el caso principal narrado en este relato. Este le sucedió a Felipe, un

sevillano, profesor de secundaria (como acabó siendo Santolalla en “El tajo”), recién casado y afiliado a un partido republicano. Por ello, al iniciarse la Guerra Civil, pidió a un albañil que hiciera un escondite en su casa, bajo la cama de matrimonio, para esconderse ahí cada vez que los oficiales o familiares fueran a casa. El secreto estaba garantizado: al albañil lo fusilaron y su esposa y su madre mantuvieron siempre la fachada frente a los visitantes. Cuando estaban solos en casa, se quedaba en la habitación matrimonial, sin salir a otras estancias de la casa para no ser visto, en una especie de confinamiento autoimpuesto. Para mantenerse entretenido, se dedicó a redactar “un galimatías exclusivamente compuesto por nombres y adjetivos inusuales, expurgados con paciencia benedictina del diccionario” (Ayala, 2012: 715). Este texto de sentido difícil de escrutar recuerda al manuscrito de “El mensaje” (e, incluso, al de “El Hechizado”). Felipe le muestra al narrador el cuaderno en el que estuvo trabajando casi nueve años. Tras despertarse las esperanzas por el triunfo de la democracia en Alemania e Italia, la esposa quedó embarazada. Ello truncó sus planes: si no acababa la dictadura franquista, Felipe no podría salir de su escondite y los vecinos verían a su mujer encinta, con lo que creerían que le había sido infiel al marido. Felipe no podía permitirlo porque le importaba más su honor que perder la vida (de ahí el título de “La vida por la opinión”). Cuando ya no se pudo disimular más el embarazo de la esposa, Felipe decidió que debía exiliarse. Primero lo hizo él y después facilitó los trámites para que su madre, su mujer y su hija, Concepción (cuya ironía en la elección del nombre es destacada), pudieran reunirse con él en Latinoamérica. El cuento acaba con la reflexión que realiza Felipe, con un tono de desilusión vital, como indica Hiriart (2014: 164), observando su “absurdo manuscrito”: “Nueve años de mi vida, fíjese; lo mejor de la juventud, ¿valía para esto la pena...?” (Ayala, 2012: 718). Sobre el carácter de este personaje, Ayala le comentó a Hiriart lo siguiente:

Felipe, mi personaje, se ha dado cuenta súbitamente de la inutilidad de su sacrificio y de la burla que la vida le ha jugado porque (aun cuando ello esté solo sugerido en el curso de la narración) ha tenido que claudicar. Sus valores civiles han sucumbido en aras de otros que él siente como absolutamente imperiosos: los vinculados a la opinión ajena sobre su honor conyugal y su dignidad de varón (2014: 152-153).

Este último relato de *La cabeza del cordero*, como “El mensaje”, el primero, y frente a los relatos anteriores, tiene un tono más desenfadado, incluso cómico; “El tajo”, “El regreso” y “La cabeza del cordero” presentan un tono melancólico, reflexivo,

“calladamente doloroso” (Hiriart, 1978: 24). Así, consideramos que Ayala consigue dar un cierre circular al conjunto, al haber añadido este cuento tardíamente, y colocarlo en el último lugar, en consonancia con el relato que ocupa el primero. Cabe destacar que para Gulstad (1990), contrariamente, “La vida por la opinión” es un eslabón separado que se aleja del tono y la temática de los relatos anteriores; Ávila también entiende que “disuena, si no temática sí literariamente, en el conjunto del libro” (1994: 29). Sin embargo, consideramos que “La vida por la opinión” encaja perfectamente en el conjunto de los relatos de *La cabeza del cordero*, pese a la mayor coherencia entre los otros relatos, pues no solo sirve como conclusión, sino que también tiende puentes temáticos y estructurales con el resto de las narraciones.

En cuanto al orden de los relatos, este responde al criterio cronológico de las historias narradas: “El mensaje” (previo a la Guerra Civil), “El tajo” (en plena Guerra Civil y dos años después), “El regreso”, “La cabeza del cordero” y “La vida por la opinión” (posteriores a la Guerra Civil). Las palabras que dedica Ávila a este asunto nos parecen de vital importancia:

este pasado de la Guerra Civil [...] tan vivido en el presente aparece como una *espin*a dorsal del conjunto de las narraciones, las integra como una *totalidad* narrativa, fraccionada pero cohesionada en una progresión ascendente de la guerra como actualidad en torno a la cual se articulan el pasado anterior a la contienda, el presente de las historias e incluso el porvenir (1994: 36-37; la cursiva es nuestra).

En las *Obras completas* de 2012 se indica que la fecha de redacción de “La vida por la opinión” es 1955, el mismo año en que se publicó *Historia de macacos*. Este cuento se asemeja al tono de los relatos de esta última colección, pero es cierto que se relaciona más con los relatos de *La cabeza del cordero* por la temática derivada de la Guerra Civil y el exilio, el componente metaliterario y el uso del recurso del manuscrito. Además del tema bélico, Orringer (1974) y Mermall (1983) destacaron motivos procedentes de este mismo tema que se repiten en los relatos de *La cabeza del cordero* (e, incluso, en *Los usurpadores*), como son la responsabilidad y su evasión y la otredad, como se observa en la actitud de Santolalla, José Torres y el protagonista de “El regreso”. También Gulstad apuntará que los relatos de esta colección ayaliana revelan “temas mucho más universales que las causas y los eventos de la guerra civil española” (1990: 192). Sobre la universalidad de los relatos de *La cabeza del cordero* también discurrió Ávila, para quien el tema de la guerra queda trascendido, encuadrado “en el marco más amplio de lo ético,

de lo universal humano” (1994: 31). La plasmación de las anécdotas derivadas de la Guerra Civil le sirve a Ayala para mostrar las consecuencias de todo conflicto humano.

Sobre la caracterización de los personajes de *La cabeza del cordero*, Hiriart señala que se ofrece “a través de sus actos, palabras y circunstancias” (1978: 25) y, con ello, su conducta resulta equívoca, sobre todo porque se trata de narradores homodiegéticos (excepto Santolalla). Según esta última estudiosa, todos los personajes son el centro de la narración y se encuentran inmersos en una situación angustiosa. Además, como ha señalado Skyrme (1990), los primeros cuatro relatos se fundamentan en el conflicto entre dos personajes: Roque y Severiano, Santolalla y Anastasio, el protagonista de “El regreso” y Abeledo y José y Yusuf; en “La vida por la opinión” este conflicto es entre Felipe y la sociedad del momento. Es digno de mención que todos los protagonistas son hombres y las mujeres no solo aparecen en segundo plano, sino que también se presentan a través de la mirada de los narradores masculinos, que en ocasiones incurren en actitudes misóginas, como indica Gulstad (1990: 193). Es este un rasgo que comparten los protagonistas de “El mensaje”, “El regreso” y “La cabeza del cordero”.

Como en *Los usurpadores*, los relatos de *La cabeza del cordero* están muy cohesionados por el tema que comparten, lo que no impidió que en ediciones posteriores se añadiera un relato más (“El inquisidor” y “La vida por la opinión”, respectivamente). Hay entre los relatos de *La cabeza del cordero* toda una red de conexiones, temáticas y estructurales, que hemos ido detallando anteriormente: el tipo de narrador –excepto el de “El tajo”–, el tipo de personajes, que eluden sus responsabilidades, y el motivo de la guerra civil española. Para Ávila, los rasgos que otorgan unidad a estas narraciones son “la progresiva incursión del pasado en el presente” (los protagonistas rememoran, en ocasiones a su pesar), “el empleo con creciente intensidad de lo que he llamado materialización, que comienza aplicada a lo abstracto en general y se va aplicando luego al pasado conflictivo, y específicamente al de la Guerra Civil”, y “dentro de la materialización, las referencias a lo alimenticio y digestivo” (1994: 44), desplegadas estas últimas, sobre todo, en “La cabeza del cordero”. El propio Ávila considera que algunos de estos rasgos “cobran plena significación considerados en conexión con la totalidad del libro” y por ello las narraciones llegan a ser “interdependientes”, pese a que “puedan leerse con autonomía” (*ibidem*). Con tales consideraciones, Ávila está calificando *La cabeza del cordero* de ciclo, si bien en su análisis ha excluido “La vida por la opinión”, de modo que alude únicamente a la edición original del volumen, fechado en 1949. No obstante, los rasgos unificadores que indica son aplicables igualmente a este relato

particular. En esta consideración coincidirá Ana Rueda (1995: 566), para quien también *La cabeza del cordero* constituye un ciclo, en concreto, una variante de este que aúna relatos en torno a la misma temática. Consideramos que, por la disonancia de “El tajo” y “La vida por la opinión”, *La cabeza del cordero* se aleja de la categoría de ciclo y se aproxima a la de colección, siendo una muy cohesionada temáticamente.

Por otra parte, todos los personajes, excepto en “El mensaje”, han sufrido las consecuencias del conflicto bélico. Son los supervivientes a los que hacían alusión los muertos del último texto de *Los usurpadores*. Pedro Santolalla y José Torres son los condenados a rumiar su culpa de los que se compadecían los muertos en el diálogo. Podemos afirmar, entonces, que hay continuidad entre *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*. En *La cabeza del cordero* Ayala indaga en la escisión que produjo la Guerra Civil en España, mientras que en *Los usurpadores* incidía en la división histórica existente en la sociedad española (Ellis, 1964: 128). María Victoria Martínez (2011) elaboró un listado de motivos comunes a diferentes relatos tanto de *Los usurpadores* como de *La cabeza del cordero*. Ya Richmond anunciaba en su introducción a la edición de *Los usurpadores* de 1992 que esta colección y *La cabeza del cordero* son dos volúmenes de narraciones diferentes y paralelos, dado que esta segunda colección “complementará desde otro ángulo la visión de la guerra civil implícita en *Los usurpadores*” (1992a: 18).

### **2.3.3 Historia de macacos (1955)**

Los seis relatos que componen *Historia de macacos* son la novela corta homónima, que ocupa el primer lugar, y los cuentos “La barba del capitán”, “Encuentro”, “*The Last Supper*”, “Un cuento de Maupassant” y “El colega desconocido”; destaca, como en *La cabeza del cordero*, la variedad genérica de la colección. Las distintas reediciones de tal obra mantuvieron este mismo orden de los relatos, lo cual es significativo. Todos ellos aparecieron de forma inédita en este libro de 1955, salvo dos, “Historia de macacos”, publicado en 1952 en la revista *Sur*, y “Un cuento de Maupassant”, publicado en 1953 en *Buenos Aires Literaria*.

El tono cómico, satírico o irónico, ya apuntado en “La vida por la opinión”, contenido en la colección anterior, adquiere un mayor relieve en estos seis relatos, convirtiéndose en un elemento cohesionador del conjunto. Se confirma lo que el propio Ayala en el prólogo a *Mis páginas mejores* señaló: que desde su colección de relatos *Historia de macacos* “el tono se ha hecho cómico, apoyándose la estilización estética

sobre el aspecto grotesco de la realidad” (1965: 16). Richmond (2012: 36) asume que tal viraje hacia lo irónico, lo cómico y lo grotesco producido en la obra ayaliana surgió cuando Ayala se encontraba viviendo en Puerto Rico, rodeado de un ambiente relajado y risueño en tal isla caribeña. No obstante, Ayala afirma, en respuesta a una crítica a su obra, que en sus escritos “nunca asume lo escatológico –o lo violento y crudo– una significación autónoma” (1965: 15), sino que los elementos de tal condición tienen como función representar los aspectos más sórdidos de la realidad, tal y como esta se le presenta al autor.

Zamora (1999: 94), por su parte, apunta que los dos relatos en los que más domina lo grotesco son “Historia de macacos” y “*The Last Supper*”. Richmond, en su introducción a la edición de 1995, señala que “Historia de macacos”, la novela corta que inaugura la colección, tiene un tono de inaudita y chocante comicidad frente a los relatos ayalianos publicados con anterioridad. Es esta una novela corta dividida en seis partes, encabezada cada una con el número romano correspondiente –método que ya había empleado previamente Ayala en algunos de sus relatos–. El narrador, uno de los personajes que pertenece a los colonos que trabajan y viven en África, es homodiegético. Zamora (2006: 787) precisa que es un marginado dentro de una comunidad de marginados, como son los colonos exiliados. En cuanto al espacio, este aparece indeterminado, pues únicamente se menciona que los colonos en el África tropical proceden de Europa, frente a “Encuentro” y “*The Last Supper*”, que desarrollan historias ubicadas en Buenos Aires y Nueva York, respectivamente. La indeterminación del lugar conlleva, a su vez, la indefinición de los personajes, como señala Zamora (*ibidem*), quien enfatiza que estos son escuetamente descritos y carecen de una identidad bien definida, excepto el narrador, como ya se ha indicado.

El narrador comienza su relato mostrando su intención de narrar la historia de un banquete, en el que estuvo presente:

si yo, en vista de que para nada mejor sirvo, me decidiera por fin a pechar con tan inútil carga, y emprendiera la tarea de cantar los fastos de nuestra colonia –revistiéndolos de acaso con el purpúreo ropaje de un poema heroico-grotesco en octavas reales, según lo he pensado alguna vez en horas de humor negro–, tendría que destacar aquel banquete entre los más señalados acontecimientos de nuestra vida pública (Ayala, 2012: 721).

Este fragmento presenta diversas claves que recorren el relato: el contenido metaliterario, la colonia como espacio hostil (que da pie a enfrentamientos y

malentendidos entre los europeos y los africanos) y el humor (negro) que envuelve los dramas cotidianos, lo cual se relaciona con lo cómico o lo grotesco ya apuntado. El narrador rememora esa cena porque esta se le presenta como “memorable”, “toda una sensación en el empantanado tedio de nuestra existencia”, con “características singulares” (*ibidem*). Ellis, a cuyo estudio remite Ayala en *Mis páginas mejores* (1965), destaca la rememoración que efectúa este narrador en el relato que nos ocupa: “el narrador da cuenta de los acontecimientos tal como los recuerda y la causalidad, más que la cronología, es la que determina el orden según el cual son recordados” (1964: 144); del mismo modo, la rememoración será clave en “La barba del capitán”.

Lo que narra, partiendo de su recuerdo, es la cena de despedida de Robert, el director de Expediciones y Embarques, que se iba a marchar de la colonia y regresar “al seno de la civilización” (Ayala, 2012: 721). Observamos esa oposición ya anunciada entre el lugar colonizado (salvaje) y el lugar de origen de los colonos (civilizados). El narrador detalla cómo sus compañeros se tomaron a broma la ocurrencia de Robert de celebrar ese banquete de despedida, como agradecimiento de su parte y de su esposa, Rosa. El narrador llama la atención sobre la reacción de Ruiz Abarca, el inspector general de la Administración, quien se mostraba “incapaz siempre de aguantarse las ocurrencias violentas o mordaces y reducirse a los límites –no demasiado estrictos, al fin y al cabo, pues vivíamos en una colonia–, pero ¡caramba!, mantenerse siquiera dentro de los límites mínimos exigidos por el decoro de su cargo” (Ayala, 2012: 721-722). Más tarde, el narrador revela cuál es el motivo de estas bromas: Rosa se había acostado con Abarca y otros hombres que trabajan en la colonia, de modo que Robert era víctima de infidelidad.

El narrador detalla cómo estaban sentados en la mesa de la cena. Rosa, “la reina de la fiesta” (Ayala, 2012: 724), era la única mujer presente, pues Robert había decidido invitar a los hombres sin su pareja para evitar incomodidades. A Rosa la califica de “encantadora” (*ibidem*), mientras que las pocas esposas que se trajeron a la colonia algunos trabajadores son para el narrador “necias” (*ibidem*), con una “soberbia intratable” (*ibidem*), como “pretendidas reinas en el destierro” y “gallinas engreídas” (*ibidem*). De nuevo, nos encontramos ante un narrador que ofrece su mirada masculina –e, incluso, misógina– acerca de las mujeres (como los narradores de *La cabeza del cordero*).

Cuando se sirvieron los postres “explotó –y ¡de qué manera!– la bomba” (Ayala, 2012: 725). Robert reveló, para sorpresa de todos los presentes, el secreto<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Recordemos la propuesta de Piglia (2006), ya aludida anteriormente, acerca del secreto en la *nouvelle*.



“insignificante, quizá ni siquiera un secreto” (Ayala, 2012: 726) de que Rosa no era su esposa, como les había dicho al llegar a la colonia hace un año, sino que era una prostituta que había decidido llevar consigo allí y juntos urdieron el plan de que ella obtuviera dinero de los trabajadores para regresar a Europa y montar allí su propio burdel. Robert era plenamente consciente de las relaciones que mantenía la mujer con todos. Rosa estuvo recibiendo regalos y dinero de parte de los hombres de la colonia, no como un pago por sus servicios porque no sabían que era prostituta, sino que se trataba de una forma de agasajarla para seducirla. El narrador destaca cómo reaccionaron sus compañeros ante tal revelación. Fue Abarca quien se mostró más violento, insultando a la mujer, pero la respuesta que ella le dio llamó la atención al narrador: “la dama contestó a la injuria de aquel bestia presentándole, tieso, el dedo de en medio de su mano diestra, que se mecía en el aire con suave, lenta, graciosa oscilación, mientras la siniestra, apoyada en el antebrazo, refulgía de joyas” (Ayala, 2012: 730). Esta imagen representa lo grotesco y el humor negro que lo envuelve, propios de situaciones cotidianas.

Cabe destacar cómo el narrador comenta su modo de reproducir ese discurso –en estilo directo– que pronunció Robert, revistiendo su narración de carácter metaliterario, como anunciamos:

me limitaré a reproducir aquí, sin muchos comentarios, la curiosa pieza oratoria; y no se piense que es mérito de mi sola memoria la fidelidad textual con que lo hago, pues aun cuando ha pasado ya algún tiempo, todavía sale a relucir de vez en vez en nuestras conversaciones, después de haber dado materia durante semanas y meses a debates, discusiones y disputas. La fijación de sus términos exactos es, por lo tanto, obra del trabajo colectivo (Ayala, 2012: 726).

El narrador es muy consciente de su condición como relator, condición que comparte con los narradores del resto de relatos. Se ha mostrado a sí mismo como un testigo de los acontecimientos: “en cuanto a mí, que asistía a todo con ánimo neutral (mis motivos tenía para considerarme neutral hasta cierto punto), estaba asombrado” (Ayala, 2012: 722-723), “quizás eran sólo mis apreciaciones de observador neutral” (Ayala, 2012: 723), “mi actitud de espectador [...], muy dispuesto, eso sí, a presenciarlo todo desde la penumbra” (*ibidem*), “quien, como yo, apenas si tenía otro papel que el de figurante y comparsa en aquella comedia absurda” (Ayala, 2012: 724-725). No obstante, descubrimos después que no es tan distante de los hechos como pretende mostrar al haber tenido también un encuentro con Rosa.

Una vez narrado lo sucedido en la cena, el narrador se centra en mostrar cómo fueron los días siguientes al acontecimiento. Insiste en que “durante meses y meses nos había dejado creer que le engañábamos, y los engañados éramos nosotros” (Ayala, 2012: 732). Para Illescas (2012: 110) la revelación de Robert y Rosa apunta, así, el motivo del burlador burlado. El narrador, más tarde, se detuvo a dialogar con Martín, personaje pintoresco para los demás porque es el europeo que lleva más tiempo allí –no podemos evitar aludir a Kurtz de *El corazón de las tinieblas* (1899)– y el único que se ha asentado en la colonia formando una familia con una mujer negra. De esta forma, funciona como “puente entre ambos mundos” (Ellis, 1964: 138). Este hecho suscita un comentario del narrador acerca de esa oposición entre los colonos y los colonizados:

yo creo que esas gentes lo saben todo acerca de nosotros; no son tan primitivos ni tan bobos como aparentan; nosotros representamos ante ellos una entretenida comedia; miles de ojos nos acechan desde la oscuridad. A lo mejor, los negros estaban muy al tanto de la trama desde el comienzo; y muertos de risa, viendo cómo Robert nos metía el dedo en la boca sin que se percatara nadie (Ayala, 2012: 737).

En efecto, al narrador le sorprende que Martín diga acerca de Robert “pobre hombre” (Ayala, 2012: 735), cuando todos los demás están indignados y furiosos con él. Se ofrece, así, una perspectiva distinta a la del narrador. Ruiz Abarca, uno de los furiosos, hablaba mal de Rosa, pero en lugar de nombrarla, se refería a ella con apodos como “la Damisela Encantadora” o “la Ninfa Inconstante” (Ayala, 2012: 737), que suponen referencias intertextuales, como señala Richmond (1995: 106) en las notas a su edición. El narrador muestra desprecio por Ruiz Abarca por mostrarse como el único con motivos de resentimiento, cuando todos habían sido víctimas del mismo engaño. El narrador decide, pese a las dudas que le suscita, narrar su experiencia personal con Rosa, quien lo trató con afecto. Por ello, la recuerda sin desprecio y con simpatía, a diferencia de sus colegas de la colonia.

Tras esta anécdota, con el tiempo, la colonia volvió a su calma rutinaria; al respecto, el narrador insiste en que el “trópico es capaz de derretirle a uno los sesos” (Ayala, 2012: 740). La revelación de Robert en la cena fue un acontecimiento vital, algo impactante en la vida sosegada, hasta aburrida, de la colonia; en definitiva, algo que dio pie a recurrentes comentarios durante mucho tiempo. El propio narrador señala que él y los demás afectados se pusieron a rumiar el pasado hasta la náusea (*ibidem*). A tal respecto, la vida en la colonia recuerda a la del pueblo de “El mensaje”. En este sentido,

Amorós (1969: 63) incide en la monotonía común que despierta el deseo de que suceda algo, sea lo que sea. En esa retornada calma, sucedió otra anécdota singular. Cuando el narrador la relata, los lectores nos preguntamos si tiene alguna relación con lo sucedido con Robert y Rosa. Los colonos apostaron si Ruiz Abarca sería capaz de cenar un asado de mono, costumbre que, se rumoreaba, era propia de los colonizados. Esta ingesta de un mono se relaciona con la comida llevada a cabo en “La cabeza del cordero”. Illescas señala que tanto “La cabeza del cordero” como “Historia de macacos”, “a partir de escenas gastronómicas, ponen en crisis la idea de otredad en un contexto colonial, sustentada en la convicción de la superioridad presunta del blanco” (2012: 102). Esta apuesta pasó a ser la nueva cuestión pública que todos comentaban porque no podían saber si hubo fraude durante la ingesta.

Al descubrir la muerte de Martín, el narrador recuerda que, en los días previos a la cena del mono, una noche en la que no podía dormir, fue a hablar con él y le dijo que habría una boda. El narrador no lo comprendió en el momento, pero desde el presente entiende que se refería a la obsesión de Abarca por recuperar a Rosa. En efecto, con el dinero que gana en la apuesta, Ruiz Abarca viaja a Europa para buscar a Rosa. El narrador comprende, entonces, que ambos sucesos estaban íntimamente ligados, pues la idea de la cena del asado de mono fue una estratagema de Abarca para conseguir el dinero necesario para el viaje. Sin embargo, se trata de un proyecto fracasado al no poderse casar con ella porque ya se había casado con Robert. Con la llegada de esta noticia a la colonia finaliza el relato, que, en consecuencia, ha girado sobre burlas que revolucionaron la vida en una colonia. La apuesta sobre la capacidad o no de comer un mono, junto a la revelación producida en el banquete acerca de la condición de Rosa, evidencia “cómo las mayores preocupaciones de la colonia no tenían por objeto sino las cosas más fútiles y despreciables” (Ellis, 1964: 141). Es este otro elemento que relaciona “Historia de macacos” con “La barba del capitán”. Así, el título de la novela corta remite al simio asado, a los colonizados y, sobre todo, “a los educados miembros de la colonia, cuyas actividades no distan tanto de las que pueden verse en cualquier parque zoológico...”, según la interpretación de Richmond (1995: 31).

Tras la narración de las peripecias de un grupo de hombres trabajadores en una colonia, en “La barba del capitán”, un breve cuento, la protagonista va a ser la hija de un coronel. Desde su presente, en los días previos a su boda, rememora una anécdota que le afectó mucho en su infancia. En los relatos ayalianos que hemos analizado hasta ahora, las mujeres solían aparecer atravesadas por la mirada masculina de un narrador; sin

embargo, en “La barba del capitán” se produce un cambio: ahora es una mujer la protagonista y la narradora de un suceso de vital importancia para ella, como también ocurrirá en “Encuentro” y “*The Last Supper*”. Así, estamos ante una narradora autodiegética que despliega una narración retrospectiva. Además, nos encontramos, de nuevo, ante una narradora muy consciente de su condición como relatora de una historia particular, que incurre en comentarios de carácter metaliterario: “la cosa ocurrió, poco más o menos, así” (Ayala, 2012: 763), “pues bien, la historia famosa de la barba del capitán, o la historia de la famosa barba del capitán, tuvo lugar en el curso de una francachela” (Ayala, 2012: 764), “voy a relatarlo, para terminar de una vez con el penoso cuento” (Ayala, 2012: 766).

La narradora califica la historia de absurda, disparatada, confusa y grotesca. Así es como la ve desde su presente como adulta con una percepción distinta a la infantil, para la que resultó “malvada”, “cruel”, “atroz”, “espantosa” y “abominable” (Ayala, 2012: 761). No duda en afirmar que “hoy me río de mí misma, o –mejor– de la criatura tonta que era yo entonces” (Ayala, 2012: 763). Antes de explicar lo que sucedió, señala que lo que más le preocupaba era encontrarse con el capitán sin barba, y así ocurrió un día que este acudió a su casa a hablar con su padre. Él le gastó una broma acerca de su afeitado, cosa que la niña percibió como una maldad, como un abuso de parte del coronel hacia un subordinado. La niña llegó a preguntarse, y desde el presente sigue haciéndolo, “¿qué punta diabólica –pienso–, qué gota de veneno ha de haber en el fondo del corazón humano para que incluso un ser tan bondadoso como mi padre no pudiera privarse...?” (*ibidem*).

La narración de la anécdota se retrasa porque no es lo más importante del relato. De hecho, como veremos, es un suceso trivial. Lo que importa es la interpretación subjetiva que hace de este la narradora (Ellis, 1994). La clave de este cuento es cómo vivió la anécdota la narradora siendo niña y cómo la recuerda desde su presente adulto. De este modo, se nos ofrecen dos perspectivas distintas, la infantil y la adulta, a través de la evocación de un momento pasado (Richmond, 1995). La narradora, finalmente, va a relatar lo que había ocurrido con la barba del capitán: una noche de borrachera con sus compañeros militares, estos le preguntaron por qué llevaba siempre barba y acabaron afeitándosela esa misma noche. Richmond (1995) remite al episodio cervantino, estudiado por el propio Ayala, del lavado de barbas de don Quijote, y, a su vez, a otras obras. La narradora se explica que esto tuvo lugar debido al alcohol, aunque admite que el capitán Ramírez era un hombre “débil de carácter” (Ayala, 2012: 765). Ello la lleva a

apuntar los rumores acerca de que su mujer era quien “capitaneaba” (*ibidem*) en su casa. La narradora explica que la broma de la barba se amplificó cuando, la misma noche del afeitado, el capitán fue a dormir con su esposa; al despertarse, esta no lo reconoció sin la barba y creyó que se trataba de un intruso. Se puso a gritar y el capitán la persiguió tratando de tranquilizarla. El capellán los descubrió en este altercado, desnudos, “en el traje de Adán, tal cual Dios los echó al mundo” (Ayala, 2012: 766). Cabe destacar que la narradora, al oír estas palabras del capellán, se imaginó al capitán y su esposa como Adán y Eva en la imagen que aparecía en su libro de *Historia sagrada*. La asociación entre la anécdota y esta imagen se ha hecho permanente en la imaginación de la narradora: “cada vez que me ha acontecido topar, entre los grabados de algún libro o en los museos, con la tan repetida escena del pecado original, sin poderlo remediar me acordaba, por rara asociación de ideas, del capitán Ramírez y la desgraciada anécdota de su barba” (Ayala, 2012: 766-767).

La narradora confiesa que la antipatía que sentía hacia la esposa del capitán, a quien describe como “pavona, soberbia, gorda, mayestática” (Ayala, 2012: 765), era irrazonable y reconoce que su “oculto, amargo y enconado reproche de haber puesto en ridículo a su marido con ocasión del episodio de la barba carecía de todo sentido” (*ibidem*). Los lectores no podemos evitar preguntarnos por qué esta mujer recuerda precisamente este caso de su infancia en vísperas de su boda. La propia narradora desconoce el motivo que suscita este recuerdo, como tampoco sabe explicarse por qué le afectó tanto siendo niña la historia de la barba del capitán Ramírez: “me ha dado por recordar, quién sabe por qué, aquella temporada y aquel episodio secreto de mi infancia” (Ayala, 2012: 761); “me acude a la memoria de golpe todo ese mundo que dejo atrás al casarme, y muchos episodios, ya un poco lejanos [...] acuden a mí bajo una luz distinta que me los hace extraños, sin dejar por eso de serme familiares” (Ayala, 2012: 763); “no sé bien, ni me explico, por qué tuvo que afligirme tanto y me produjo una vergüenza tan grande” (Ayala, 2012: 761). No obstante, la interrogación con la que la narradora da cierre al relato nos resulta reveladora: “¿dónde está ya aquel corazón bobo que entonces sabía sufrir por cosas tales?” (Ayala, 2012: 767). Tal vez la narradora adulta se ha hecho consciente de la pérdida de la inocencia y bondad genuinas asociadas a la infancia, las cuales ha perdido y va a dejar atrás con su matrimonio. La anécdota de la barba simboliza el contraste entre la inocencia de la niña y la crueldad de los adultos, del mismo modo que el matrimonio supone la entrada en la vida adulta. La niña se ha convertido en un adulto más, como los que se rieron del capitán Ramírez.

En “Encuentro”, la narración se sostiene sobre el diálogo entre Vatteone y Nelly –como sucederá en “*The Last Supper*”–, intercalado entre los pensamientos tanto de él como de ella. Así, la información se ofrece a través de las voces de los personajes, lo cual implica un cambio de voz y de focalización. Esta vez el narrador es heterodiegético y omnisciente, pues ofrece los pensamientos de ambos personajes acerca de este encuentro en Buenos Aires después de tanto tiempo y sus recuerdos del pasado. Así, se plasman ambas perspectivas de sucesos que vivieron juntos y su reacción en el presente al verse tan cambiados. Como indica Ellis, Ayala “prefiere presentar a los personajes tal como cada uno aparece a los ojos del otro, y la realidad, pasada y presente, tal como ambos la ven” (1964: 181). Respecto al lugar del encuentro, está concretado en la capital argentina y Ayala (1965: 221) señala en *Mis páginas mejores* que cree haber logrado la ilusión, no la transcripción, del vocabulario y acento porteños.

Ambos personajes tienen apodos que remiten a la condición física que tenían de jóvenes. Nelly era la Potranca, la Chajá, la Nelly Bicicleta y Vatteone, el Boneca. La descripción de los personajes viene dada por el otro. Vatteone recuerda a Nelly como “delgada, fina de cabos, nerviosa, con aquel movimiento rápido de la cabeza. También el apodo envidioso de Chajá aludía a su delgadez de cuerpo, en contraste con sus ostentosos tapados de pieles. Excesivamente delgada para el gusto de muchos” (Ayala, 2012: 768); al encontrarse con ella, pasados los años, Vatteone se fija en “aquel escuálido, vibrante cuello que, sobre la frágil armadura de las clavículas, sostenía una cabeza gastada, unas facciones gastadas, hechas de finísimas arrugas” (*ibidem*). Nelly, por su parte, piensa en Vatteone como “reluciente y orondo, bien fardado, dándose aires de doctor y convidándola a este *whisky* escocés de precio prohibitivo” (*ibidem*), lo cual contrasta con la imagen que tenía de joven, “muchachote, cara redonda y ojos hermosos” (*ibidem*). El apodo de Boneca responde a la cara de niña, de muñeca, que tenía Vatteone; así lo llamaban Nelly y Saldanha, pese a que a él no le gustaba. En cuanto al apodo de la Bicicleta, tiene origen en una broma de carácter grotesco que dijo Pepe el Sieso y que Vatteone recuerda: “«habilidades tendrá, yo no me opongo; pero ¿cuerpo? ¡Vamos, hombre! ¡Si eso ha de ser lo mismo que montar en bicicleta!». Y todavía lo acompañó de la actitud ciclista, pedaleando con indecencia cada vez más rápido” (Ayala, 2012: 774). Este elemento obsceno procedente de una situación cotidiana o doméstica coincide con el tono grotesco de los relatos anteriores.

Ambos piensan en la situación vivida con el brasileño Saldanha y ofrecen una visión distinta, con lo que, de nuevo, Ayala despliega el perspectivismo. Vatteone

recuerda lo dolido que estaba, cuánto sufría por el amor que sentía hacia Nelly, mientras que ella tenía una relación con este brasileño, de quien Vatteone estaba muy celoso. No se indica explícitamente, como acerca de Rosa en “Historia de macacos”, pero podemos interpretar que Nelly era prostituta, como afirma Richmond (1995), y Saldanha era uno de sus clientes. Ella, en cambio, recuerda a este hombre y los celos de Vatteone con desagrado: “las escenas tontas de celos que el Boneca –puro teatro, *a la finale*; cosas de chiquilín– solía hacerle a ella, para después –y ¿qué remedio le quedaba?– tener que soportarlo todo, tragar saliva y hacerse el distraído. ¡Qué bobo! Si hubiera podido él imaginarse entonces todo lo insoportable que le resultaba a Nelly el famoso Saldanha” (Ayala, 2012: 771-772). Cuando Vatteone se da cuenta de que Nelly lleva alianza matrimonial, le pregunta si se ha casado con Saldanha y le insiste en que le diga con quién. Ella se molesta porque ve que él también lleva anillo de casado. Al final, le cuenta que se casó con Muñoz, cuyo deterioro de salud le había afectado también al carácter. Nelly piensa en ello mientras Vatteone le explica cómo cambió su fortuna, lo cual no le interesa a ella.

Descubrimos que Vatteone sucumbía a las decisiones de Nelly por estar enamorado de ella y celoso. Por ello, le guarda cierto rencor o resentimiento, como demuestra al recordar algo de ella que le ofendió: “no había olvidado después de tantos años la vez aquella en que, con la boca pegada a su oreja, le declaró muy bajito: «Esto es lo que a mí más me gusta en el mundo. ¡Otra que pieles!». *Esto*, había dicho; no había dicho que le gustase él, ni siquiera hacerlo con él, sino sencillamente eso, la muy...” (Ayala, 2012: 772). Ahora Vatteone se siente por encima de Nelly al pertenecer a un estatus social más alto, y la ropa que lleva es indicador de ello, así como de su actitud altiva: “ahora estaba satisfecho de su ropa: el traje, un poco gárrulo si se quiere, de rico paño inglés; la camisa, de seda; la corbata, fastuosa” (Ayala, 2012: 767). Vatteone consiguió un ascenso social al entrar a trabajar en política; además, su suegro tenía una buena posición. En *Mis páginas mejores*, Ayala describe a Vatteone como “caracterizado peronista” (1965: 221). Este invita a Nelly a un *whisky* caro y, al despedirse de ella, le ofrece su ayuda, insistiéndole en que lo llame si necesita algo. Con tal ofrecimiento, se siente tranquilo en su posición privilegiada, como denota su actuación al final del cuento: “se arregló la corbata, satisfecho, ante el espejo de una vitrina” (Ayala, 2012: 777). El encuentro entre estos dos personajes, al que remite el título, no ha supuesto un acercamiento personal entre Vatteone y Nelly, que sí estaban unidos en el pasado. Ahora, en cambio, han compartido una bebida y una conversación vacía, pues cada uno pensaba

en sus propias preocupaciones. El encuentro entre las amigas protagonistas de “*The Last Supper*” revelará mucha más cercanía y sacará a la luz temas íntimos que afectan a ambas.

Este cuento, que hemos analizado en un estudio anterior (Mendoza Vera, 2019), ya desde el comienzo se muestra como poco convencional, ya que ese encuentro fortuito entre Sara Gross y Trude, amigas europeas que después de muchos años separadas se reencuentran en Nueva York, se produce en el baño de un bar. El hecho de que Sara esté instalada en el inodoro como si de un trono se tratase<sup>30</sup> la convierte en un “bufón” o “ente risible”, en palabras de Zamora (2005: 469). Según este estudioso, el tono cómico o irónico del íncipit irá evolucionando hacia lo degradante y grotesco. Tras este encuentro jocoso y fortuito, las amigas se quedan en el bar para hablar después de tantos años sin saber nada la una de la otra. El narrador heterodiegético presenta esta situación –mismo *modus operandi* que el cuento anterior–, si bien la historia que arrastran los personajes es contada con reticencia por ellas mismas a través del diálogo que mantienen. Así, el narrador renuncia en ocasiones a la omnisciencia al ofrecer descripciones físicas de Sara. Ellis afirma que se trata de un narrador “tan imparcial como lo sería una cámara que filmara la escena” (1964: 189). Los personajes gozan, entonces, de cierta autonomía, sobre todo Trude, que se convierte en narradora principal de su historia y, por ende, en protagonista, frente a Sara, que cumple la función de oyente (al contrario que en “Encuentro”, donde ambos personajes ostentan el mismo protagonismo). La antítesis que caracteriza a las protagonistas es puesta de relieve por Zamora, quien afirma que “Sara es, junto con el lector, el auditorio o espectador de la narración y del drama de Trude” (2005: 470). Así, en este cuento no se ofrecen las perspectivas de ambas protagonistas, como en “Encuentro”.

El narrador describe a Sara como gorda. De hecho, su propio apellido, Gross, hace alusión a su complexión. Ella solo alude a su vida cuando le explica a Trude que lleva veinte años viviendo en Nueva York, donde ella y su marido se mudaron desde Europa. Se niega a ofrecer más detalles e insta a Trude a que siga narrándole aspectos de su vida. Esta le relata que antes de llegar a Nueva York ella y su marido Bruno<sup>31</sup> estuvieron en Buenos Aires y, previamente, en La Habana. Tal recorrido migratorio comenzó en 1943,

---

<sup>30</sup> Esta misma imagen aparecerá en la novela ayaliana *Muertes de perro*, donde el dictador Bocanegra recibe a sus hombres sentado en su váter.

<sup>31</sup> El nombre de Bruno ya lo había utilizado Ayala para personajes de “Historia de macacos” y “Erika ante el invierno”, donde también otro personaje se llama Trude; en este relato vanguardista, Bruno y Trude son hermanos, los amigos alemanes de la protagonista, de modo que no son los mismos personajes de “*The Last Supper*”, donde están casados.



año en que abandonaron Europa con motivo de un negocio: la venta de un matarratas “infalible” –“de veras, sí, de veras infalible” (Ayala, 2012: 780), insiste Trude– que les propició gran éxito comercial en Hispanoamérica. Ahora el matrimonio ha decidido probar suerte en esta ciudad estadounidense, donde espera que la marca del producto *The Last Supper*, traducción al inglés de *La última cena*, sea bien recibida. El título del cuento responde a este elemento, que a su vez hace referencia a la pintura de Leonardo da Vinci –inspirada en una escena bíblica–, pues Bruno, el inventor del matarratas, le puso ese nombre con intención artística y de reivindicación, como le explica Trude a su amiga. La mayor degradación de esta obra artística, que ya se ha visto reducida al mero nombre de un producto mortífero, como señala Zamora (2005), tiene lugar cuando Trude cuenta que Bruno dio con la fórmula del producto cuando estaba en un campo de concentración. Además, este fue utilizado por algunas personas en Hispanoamérica para suicidarse, lo cual sirvió como publicidad del producto: “hasta tuvimos la *chance* de que, en un momento dado, se puso de moda suicidarse con nuestro producto. Figúrate la publicidad gratuita cada vez que los periódicos informaban: ‘Ingiriendo una fuerte dosis de *La última cena*, puso anoche fin a su vida...’. Ambas amigas sonrieron, llenas de comprensión irónica” (Ayala, 2012: 781). Colmeiro, al respecto, se cuestiona “¿cómo pueden celebrar con sonrisas el suicidio colectivo de mujeres pobres y desengañadas cometido con su propio producto?” (2008: 282). Zamora (1999: 149) pone de manifiesto lo siniestro que envuelve al matarratas, que fue concebido en un lugar donde la muerte estaba a la orden del día y que ahora sirve para exterminar tanto animales como personas. A Ellis le parece sarcástico que “fuera precisamente un campo de concentración el que proporcionara la fórmula de un producto que más tarde sería la fuente de nuevos sufrimientos humanos” (1964: 194).

Trude, que se ha mostrado muy habladora a lo largo del cuento explicándole a Sara su éxito económico, se niega, en cambio, a hablar de su pasado en Europa. Cuando su amiga le insta a hablar “de las cosas de allá” (Ayala, 2012: 782), Trude, que no quiere ni acordarse, acaba contándole que la humillaron obligándola a recorrer a cuatro patas el Paseo Central, lugar al que las amigas de adolescentes acudían los domingos. El momento culminante de la degradación de este cuento se produce cuando Trude alude a su hijo fallecido:

—Y la infamia peor fue obligar a mi niño...

Se quedó cortada. Sara la miraba con los ojillos más redondos que nunca. Le preguntó, por fin:

—Entonces, ¿tienes un hijo?

—Lo tenía— consiguió articular Trude.

Pero ya se había descompuesto, ya no le salían más palabras, gesticulaba en vano. Y Sara, que la observaba con alarma, vio cómo, por último, abrió enorme la boca, igual que un perro, y rompía a llorar, a hipar, a sollozar, a ladrar casi (*ibidem*).

Para Ellis, que señala que estas líneas ostentan el “más intenso dramatismo que Ayala ha escrito nunca” (1964: 193), esta animalización de Trude, que tiene que ver con el título de la colección, responde a la condición deshumanizada a la que la redujeron los nazis en Europa. Zamora (2005: 473), por su parte, aduce que esta degradación animalesca del personaje sirve para revelar su humanidad, dado que vemos a Trude sufriendo genuinamente. Al no revelarse los motivos de la muerte de su hijo, esta queda envuelta en un halo de ambigüedad; Zamora (1999: 151) se cuestiona si obligaron al niño a mirar cómo su madre recorría a cuatro patas la calle o, incluso, si él fue utilizado en el campo de concentración como rata de laboratorio para probar la efectividad del matarratas de su padre.

Vemos cómo este cuento ofrece una visión muy trágica de la existencia humana, dado que el sufrimiento ocasionado por la Segunda Guerra Mundial y el consecuente exilio han sido traídos al primer plano. No obstante, tal dramatismo queda envuelto en un tono irónico y grotesco. Para Zamora, sin embargo, este cuento no solo posee elementos grotescos, sino que es por sí mismo un cuento grotesco, dado que combina lo trágico con lo cómico de manera “desquiciante” (2005: 468); así, la degradación animalesca que sufre Trude al final del relato no se reduce a este personaje, sino que se extiende hasta su ambiente, su mundo y sus recuerdos.

Ante el sufrimiento humano causado por la Segunda Guerra Mundial, los protagonistas hallaron una solución en el exilio: decidieron huir al continente americano para empezar allí una nueva vida y dejar atrás en Europa su pasado, sobre el cual no quieren hablar, como hemos visto; los colonos de “Historia de macacos” se habían trasladado al África tropical por cuestiones económicas. Cuando Sara le pide a Trude que le hable sobre “las cosas de allá”, esta le responde: “¿Para qué volver sobre tales horrores? Procuero borrarlo todo de la memoria, es lo mejor” (Ayala, 2012: 782). Tales horrores pasados permanecen en sus recuerdos y las acompañan hasta Nueva York, donde afloran en los momentos más inoportunos. En EE. UU. las protagonistas tratarán de llevar una

vida nueva; Sara parece llevar una buena vida a nivel económico, igual que Trude, que ha cosechado éxitos comerciales. Por ello, el país norteamericano se les presenta como el *New World* donde es posible triunfar, frente a la pesadilla que representa Europa (Ellis, 1964: 187) y los horrores que allí cometieron los nazis contra los judíos. Así lo recuerda Trude: “ahora, pasado el tiempo, me extraña, me parece una pesadilla, y casi me da risa. Sí, tan absurdo y tan grotesco fue todo, que me produce una risa fría; es como el recuerdo de un sueño bufo que ha torturado a una horriblemente, pero que, al final, no es nada. Un mal sueño” (Ayala, 2012: 782).

Ambas coinciden en que lo único que se puede hacer ahora es olvidar: “lo pasado, pasado está. ¿Para qué, si ya aquello no tiene remedio? Hay que seguir viviendo” (Ayala, 2012: 783). Sin embargo, la felicidad americana frente al horror europeo es solo una ilusión, no solo porque no pueden desprenderse de su pasado, que aún les genera sufrimiento, sino porque también es una felicidad banal y efímera basada en el éxito económico. El propio Ayala habla en *Mis páginas mejores* de la vía de escape que supone América para estos personajes: “quieren entregarse con los ojos cerrados a la trivialidad cotidiana, empeñados en tapan el agujero de la experiencia pasada, olvidarla, borrarla, atentos [...] a un sistema de valores abaratado hasta el punto de rebajar a marca de un ratocida la obra de Leonardo da Vinci, y lo que ella significa” (1965: 19).

Este silencio voluntario acerca del país de origen nos parece de especial importancia; lo único que conocemos de su origen es que son europeas y judías que han sufrido los horrores del campo de concentración, como señala el propio Ayala en *Mis páginas mejores* (1965: 19). No obstante, con respecto a la estancia de Bruno en el campo de concentración, Colmeiro se pregunta si fue como prisionero o científico, pues “ni el narrador ni el personaje nos lo dice explícitamente en ningún momento, pero sin embargo, ha quedado sembrada la sombra de la duda” (2008: 285). La ambigüedad, rasgo de la narrativa ayaliana en general, se presenta como un elemento caracterizador de este cuento, por lo que “el lector se ve así instado a realizar una constante labor desambiguadora guiado por una hermenéutica de la sospecha, para solventar los agujeros narrativos que se le presentan” (Colmeiro, 2008: 274).

Podríamos calificar el siguiente texto, titulado “Un cuento de Maupassant”, de cuento metaliterario, que muestra cierta complejidad estructural al desplegar dos niveles diegéticos: el principal, en el que un narrador homodiegético, un joven escritor, cuenta lo que refirió otro escritor mayor en un ambiente de tertulia con colegas; y el metadiegético, donde otro narrador homodiegético, ese literato mayor, es el narrador testigo –como en

“Historia de macacos”– de lo que le sucedió a Antuña y Durán con sus respectivas esposas en el teatro. El propio narrador principal incide en esta condición: “aclaró que no le habían ocurrido los hechos en calidad de protagonista, sino que se había limitado a participar en ellos como testigo” (Ayala, 2012: 784). Es más, ni siquiera fue testigo porque no estaba presente cuando tuvo lugar el incidente; descubrió lo sucedido porque Antuña y Durán le contaron lo que ocurrió. Por ello, estamos ante un narrador poco fiable. Lo que le contaron los dos protagonistas de la historia lo refiere en estilo directo, del mismo modo que el narrador principal refiere el discurso de este personaje. Cabe destacar que el nivel principal tiene menor peso frente al secundario, dado que cumple la función de establecer el marco de la enunciación, mientras que el nivel metadieético es el que adquiere mayor desarrollo.

El narrador metadieético insiste en que la historia que va a contar parece un cuento de Maupassant. Su discurso comienza con una extensa digresión metaliteraria –la cual, además, funciona como íncipit del propio cuento ayaliano–:

Hay situaciones reales que vienen ya hechas como “argumento”, que se nos presentan armadas dentro de su forma literaria correspondiente; y esa forma es un estilo personal: el estilo de determinado escritor, que ha percibido en su tiempo muchas situaciones análogas, para las que su sensibilidad resultaba ser idónea, y a las que ha arrendado su pluma una y otra vez, hasta identificarse su firma con ese estilo que no es, en el fondo, sino reiterada captación de un cierto tipo de experiencias humanas. Cuando uno tiene la ventura –o, mejor, desdicha– de que le salga al paso y le tiente algún argumento de esta especie, ¿qué hacer? ¿Aprovecharlo, acaso, violentando el asunto para separarse en la redacción propia de la forma que le sería natural –congénita, diríamos–, pero que “pertenece” a equis autor? ¿O incurrir en el *pastiche*, puesta la confianza en que, a pesar de todo, la personalidad de uno se manifieste siempre como al trasluz? Quizás lo más sensato en casos semejantes sea renunciar al argumento, haciéndose cuenta de que ya fue desarrollado por el autor en cuestión (si bien figura entre sus obras hoy perdidas), y dejarlo pasar en la actitud un tanto irritada del menesteroso que contempla las riquezas baldías en el abintestado de un ricachón que no supo o no pudo aprovechar en su vida todos sus predios (Ayala, 2012: 784).

Este fragmento bien podría pertenecer a un ensayo de teoría de la literatura del propio Ayala, como indica Richmond: “el cuento ficcionaliza ciertas preocupaciones acerca del oficio de escritor paralelas a las que muestra por entonces Ayala en su obra ensayística” (1995: 45). En la misma línea, Ellis ya indicó que también en “El colega

desconocido”, efectivamente, “resulta fácil detectar ideas relacionadas con aquellas de que Ayala se ha ocupado en sus obras extranovelescas” (1964: 176-177).

El narrador metadieético incluye otra extensa digresión para explicar el carácter de Antuña, de su esposa y de Durán. Así, pone en antecedentes a los oyentes antes de referir el caso que protagonizaron estos personajes. El narrador principal y los otros jóvenes compañeros no conocen tanto a Antuña como el narrador metadieético, que es su amigo. Este explica que el carácter de Antuña cambió tras haberse casado. Este narrador interpreta que su esposa lo trata mal porque se siente inferior intelectualmente a él, y él acata sus órdenes y no le replica (como el capitán Ramírez del segundo cuento del volumen). Durán, por su parte, que pertenecía como Antuña a la misma “generación literaria” (Ayala, 2012: 789) del narrador metadieético, acabó trabajando como funcionario de un Ministerio, pero no perdió su interés por la cultura y las humanidades.

El narrador metadieético señala que la historia que va a relatar, aunque es real, parece un cuento literario, en concreto, de Maupassant, y ofrece otro comentario de carácter metaliterario: “pero vamos a nuestro cuento; o, mejor dicho, al cuento de Maupassant, del que Antuña es protagonista, y que yo quizá me anime algún día a transcribir como amanuense. ¡Al grano, pues! ¡Quién sabe si les parecerá ahora una tontería, que no vale la pena, después de tanta digresión!” (*ibidem*); con esta consideración, el narrador recuerda al de “El Hechizado”. Lo que va a narrar es un suceso cotidiano y simple (cuya narración se ha retrasado, como en “La barba del capitán”): el enfado de dos mujeres que descubren en el teatro que llevan idéntico vestido, lo cual provocó el enfrentamiento entre los dos maridos. El narrador metadieético refiere lo que le contaron Durán y Antuña y señala que ambos estaban desanimados por lo ocurrido. Descubrió que la modista de la mujer de Durán fue quien les hizo el vestido igual, probablemente por despiste, sin ninguna malicia, al contrario de lo que creía la esposa de Antuña. El narrador metadieético, indignado al descubrir que Antuña se había encarado con Durán para calmar el enfado de su mujer, le espetó que “antes de dejarme mangonear así por mi mujer, le suelto aunque sea un soplamos” (Ayala, 2012: 794), además de compararlo con los maridos que aparecen en el cuento de Don Juan Manuel sobre el mancebo que se casó con mujer brava y en *La fierecilla domada* de Shakespeare, alusiones literarias explícitas, frente a las implícitas en “Encuentro” e “Historia de macacos”, que detalla Richmond (1995) en su edición. La respuesta de Antuña fue cómica: “¡Cómo se ve que tú no te has fijado en sus bíceps!” (Ayala, 2012: 794). Este tono burlesco impregna el final de “Un cuento de Maupassant”, que finaliza con la

consideración irónica de Calvet, otro oyente del discurso, joven promesa literaria para el narrador principal, de que, aunque el caso parezca un cuento de Maupassant, el protagonista es, en cambio, un personaje de Dostoievski. En este cuento se ha ido de lo dramático a lo cómico, mientras que en “*The Last Supper*” se había producido el recorrido inverso. Así, este cuento ayaliano parece una burla acerca de los literatos pretenciosos, siguiendo el tono grotesco de los relatos anteriores del volumen. Recordemos que Ayala era buen conocedor del ambiente de las tertulias literarias del Madrid de los años 20. Con este cuento y “El colega desconocido”, nuestro autor alcanza su culmen en la metaliteratura, pues previamente habían aparecido elementos metaliterarios en los relatos de *Historia de macacos*, así como en diferentes relatos de *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*.

En “El colega desconocido” estamos ante un narrador homodiegético que va a narrar lo que le sucedió a su amigo el escritor José Orozco. En este caso, sí es un narrador testigo, que estuvo presente cuando ocurrió la anécdota que desencadenó el cambio de carácter de su amigo. Este narrador deja claro que la anécdota que va a narrar no es nada importante, sino un acontecimiento insignificante: “el carácter inesperado, extravagante, de la ocurrencia, no por su gravedad; gravedad, no tenía ninguna; no tuvo tan siquiera la menor importancia, ni, por supuesto, efectos ulteriores. Fue más bien un suceso trivial, de sesgo resueltamente cómico, cuyas proyecciones todos nosotros nos divertimos en exagerar durante una temporada” (Ayala, 2012: 795). Esta misma situación la vivieron los personajes de “Historia de macacos” y “La barba del capitán”, así como los de “El mensaje”, relatos en los que se han desarrollado anécdotas insignificantes que, en cambio, afectan mucho a los personajes y es en su reacción donde se pone el foco de atención.

Este narrador explica lo que ocurrió en una fiesta de la Embajada, cuando se encontraron su amigo Pepe Orozco y Alberto Stéfani, otro escritor que no reconoció al primero, del mismo modo como este no reconoció a Alberto, al que apoda como “colega desconocido” (Ayala, 2012: 798), si bien el título del cuento alude tanto a Stéfani como a Orozco, pues no se reconocen mutuamente. Este encuentro, con el diálogo entre los personajes reproducido, es para el narrador “una mera curiosidad amena, un episodio pintoresco, y nada más...” (Ayala, 2012: 797). El narrador se sorprende ante el hecho de que en Orozco tal suceso “desencadenó una serie de preocupaciones que por instantes lo llegaron a embargar y turbar seriamente; y eso, a partir de una anécdota risible” (Ayala, 2012: 802). Así, la anécdota adquiere importancia al ser el detonante en Orozco de una serie de reflexiones acerca del estado de la literatura, que este personaje le comparte al

narrador. En este sentido, el cuento se reviste de carácter metaliterario. Como en casos anteriores, también el narrador hace comentarios acerca de su propia narración: “y paso ya a relatarla sin otro preámbulo, tal como me aconteció presenciar los hechos” (Ayala, 2012: 795). Y él mismo, también escritor, reflexiona sobre la literatura y el oficio de escribir, como Orozco.

El encuentro entre estos dos escritores que no se reconocen conduce a que Orozco, perteneciente al campo literario más intelectual, reflexione y se preocupe acerca de la popularidad de la literatura de menor calidad, la literatura de los *best sellers*, de la que Stéfani es representante. Orozco no solo no reconoció a Stéfani, sino que desconocía la existencia de ese otro mundo literario. Esto supone una gran revelación para él y pone el foco de atención en la oposición entre la literatura intelectual y la literatura popular, así como en la fama de la que disfruta esta última, frente a la primera, que recibe menor reconocimiento entre los lectores coetáneos.

Orozco acudió a una librería para preguntar por los libros de Stéfani, y el librero –“un gallego astuto” (Ayala, 2012: 801)– le indicó que, pese a su mediocridad, se vendían muy bien. Otra situación incómoda para él fue una reunión familiar a la que fue un miembro de ese otro mundo literario y que recibió todas las atenciones. Esa noche Orozco no pudo dormir, pero al día siguiente se sentía de mucho mejor ánimo al creer que “en arte, el valor se mide, no por la popularidad, sino por la calidad intrínseca de las obras” (Ayala, 2012: 807). Todo esto lo compartió con el narrador, quien sintió alivio al ver la mejoría de su amigo. El último diálogo que mantienen estos dos escritores acerca de la literatura, el oficio de escribir y la fama, adquiere notable importancia, motivo por el cual lo reproducimos a continuación:

–Así será, sin duda; pero, entonces, dime, ¿por qué tú, como yo y todos los demás, te empeñas en publicar, te regocijas de ser leído, te irritas ante la incomprensión, y el aplauso te conforta?

Yo quería mostrarle con esto que estaba convencido de su restablecimiento y creía poder tratarle sin miramientos ni contemplaciones, como cuando a un convaleciente se le habla con rudeza y se le desconsidera expresamente para infundirle confianza en la realidad de su curación. Y, aparte de eso, soy persona que se muere por analizar y discutir, o, como algunos afirman, por llevarle la contraria al lucero del alba. El lucero del alba me contestó en este caso:

–Todo ello pertenece al orden de los epifenómenos de la vida literaria; si lo prefieres, te concedo que sean debilidades humanas. Pero no afecta para nada a la creación misma.

–Pues me vas a perdonar –argüí todavía–, pero no lograrás persuadirme, ni me persuadirán padres descalzos, de que es un mero accidente de la actividad literaria el publicar lo que se escribe; más bien me parece que ahí se esconde el sentido de esa actividad. Sería insensato, reconócelo, escribir algo que nadie hubiera de leer. Hasta el náufrago que tira su botella al mar dirige el mensaje a alguien, y con tanto mayor apremio cuando considera que probablemente ese alguien, el destinatario ansiado, no existe. ¿Acaso te imaginas a un último superviviente sobre la tierra escribiendo un libro?

–Lo escribiría para Dios –sonrió Pepe Orozco.

–¿Tú escribes para divertir los ocios de Dios, Pepe? Yo, no; yo escribo para que me lean hombres de carne y hueso, falibles y perecederos. Además –agregué, cambiando el tono de vehemente a burlesco–, además, mira, no creo yo, como creía, cuitado, el emperador Carlos V, que el español sea el idioma para hablar con Dios. ¿Quién sabe, incluso, si Dios no será analfabeto, y sólo capaz de leer en los corazones?

–Bueno, esa doctrina no deja de ser arriesgada: nadie puede decir que nuestro Stéfani, el colega desconocido, no tenga mejor corazón que tú y yo... En cuanto a ti –bromeó Pepe–, será entonces que escribes por amor de Dios para que te lean sus criaturas. Para los hombres, sí; pero por amor de Dios: un acto de caridad que practicas sin tregua y sin fatiga (Ayala, 2012: 808-809).

Observamos que en este último cuento el tono ha dejado de ser cómico, burlesco y grotesco para revestirse de solemnidad, con este extenso comentario acerca de la creación literaria, y, con ello, dar cierre a la colección.

En cuanto a las conexiones, tanto convergentes como divergentes, que observamos en los relatos de *Historia de macacos*, destaca en primer lugar el espacio. Tanto en “*The Last Supper*” como en *Historia de macacos* el país de origen de los personajes se contrapone al país al que han emigrado, como ya indicamos en un estudio anterior (Mendoza Vera, 2019). En esta novela corta no es América el continente que se opone a Europa como destino pacífico en el que exiliarse, sino que los europeos de esta obra viven en una colonia africana en la que su estancia es breve y transitoria, con el único fin de obtener ganancias y regresar a casa. Es, por tanto, otro tipo de emigración la que llevan a cabo estos personajes. Robert, después de un año en la colonia, antes de regresar a Europa deja claro que su estancia, como la de todos, está motivada por el dinero:

Afrontamos la expatriación, las fiebres, las lluvias torrenciales, la aprensión de los indígenas, el castigo del sol, la mosca tsé-tsé, en fin, cuanto a diario constituye motivo de nuestras quejas, y, sobre todo, ese implacable deterioro del que nunca nos quejamos para



no pensar en él; afrontamos todo eso, y ¿por qué? Pues porque, en cambio, el dinero corre aquí en abundancia (Ayala, 2012: 727).

Como vemos, el lugar de destino constituye la cuna de sufrimientos frente al lugar de origen, Europa, continente al que todos desean regresar; se trata de una situación contraria a la desarrollada en *“The Last Supper”*. En “Encuentro”, Nelly y Vatteone, en lugar de encontrarse en otro país, como les ocurre a Sara y Trude, se vuelven a ver en Buenos Aires, su ciudad natal. Estos dos cuentos, entonces, están unidos por un asunto común. Un punto que no comparten los relatos de la colección son los diálogos, que en “Encuentro” y *“The Last Supper”* son un elemento esencial, mientras que en el resto de los relatos no tienen una destacada presencia. En cuanto al narrador, en “Historia de macacos”, “La barba del capitán”, “Un cuento de Maupassant” y “El colega del desconocido” es homodiegético y testigo, consciente de su condición narradora, que introduce comentarios metaliterarios acerca de su propio relato, mientras que en “Encuentro” y *“The Last Supper”* nos encontramos ante un narrador heterodiegético que renuncia a la omnisciencia y que en el primer caso ofrece la perspectiva de ambos protagonistas y en el segundo, solo la de una de ellas.

Debido a estos rasgos diferenciadores que ofrecen los relatos, Richmond afirma que *Historia de macacos* carece de la unidad propia de otros libros de relatos ayalianos, como *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*, dado que “dentro de la esencial unidad de estilo que corresponde a la voz de su autor, cada relato de *Historia de macacos* se acerca de un modo diferente al problema universal del sentido de la vida humana” (1995: 17). Así, Richmond está destacando la autonomía de las partes frente a la unidad del conjunto. No obstante, hallamos algunos elementos cohesionadores en el volumen, como el tema: el sufrimiento humano en la cotidianidad o el alcance universal de la fragilidad humana para Ellis, para quien el motivo central es siempre “un cierto incidente que, a primera vista, parece trivial, pero que, después de haber sido tratado por Ayala con experta maestría, aumenta en importancia hasta tal punto que representa con todo derecho un aspecto de la esencial flaqueza humana” (1964: 195). Como indicamos, no importan tanto las anécdotas triviales que se narran, sino cómo afectan emocionalmente a los protagonistas que se ven envueltos en ellas. Tal tema aparece revestido de un tono irónico y grotesco –el “común denominador”, en palabras de Marra-López (1963: 268)–, de modo que tanto el tema como el tono son los elementos unificadores de *Historia de macacos*.

En cuanto al título de esta colección, aunque responde al de la novela corta que la encabeza, se generaliza al aludir no al mono que supuestamente es devorado en este relato, sino a la animalización que sufren los personajes de todos los relatos, sobre todo Trude, como señalamos. La realidad amarga oculta tras las situaciones cotidianas hace que estos queden degradados a animales que sienten indiferencia ante el sufrimiento ajeno, mientras que el propio los abrumba.

En cuanto al orden en el que se distribuyen los relatos, Richmond (1995) ha observado una particularidad: estos aparecen por parejas, es decir, se da una integración entre “Historia de macacos” y “La barba del capitán”, “Encuentro” y “*The Last Supper*” y “Un cuento de Maupassant” y “El colega desconocido”. Esta ordenación para la estudiosa es “sumamente armónica” (1995: 17), tanto temática como estructuralmente. Así,

abren el libro dos piezas cuyo eje argumental serán burlas o bromas, donde el respectivo narrador en primera persona asume una importancia y protagonismo a primera vista inesperados [...]. Siguen otros dos cuentos, narrados en tercera persona, que nos hacen asistir a reencuentros casuales en sendas capitales americanas –Buenos Aires y Nueva York– de antiguos amigos que, tras años de separación, rememoran el pasado y se ponen al corriente acerca de su estado actual sin que entre ellos se produzca una verdadera compenetración [...]. Por fin, otros dos cuentos de la vida literaria, con narradores que, sin asumir el protagonismo, participan activamente en la acción (Richmond, 1995: 16-17).

Nos hemos alejado del terreno del ciclo y podemos calificar, entonces, *Historia de macacos* de colección cohesionada tanto por el tema como por el tono, con una ordenación de los relatos muy particular, los cuales muestran elementos divergentes (el espacio y el narrador, fundamentalmente).

### **2.3.4 El jardín de las delicias (2006 [1971])**

Como ya destacamos anteriormente, *El jardín de las delicias* es una obra abierta, en construcción en sus diferentes ediciones, pues hasta la de 1999 Ayala estuvo añadiendo textos<sup>32</sup> nuevos, algunos de ellos publicados previamente en revistas o alguna colección

---

<sup>32</sup> Utilizamos el término abarcador “texto” para referirnos a las piezas que componen esta obra al tratarse de composiciones breves caracterizadas por su indeterminación genérica, si bien algunas de ellas se pueden considerar cuentos literarios e, incluso, poemas en prosa, como señala Richmond (2018: 107).

de su propia autoría. *El jardín de las delicias* tuvo un primer esbozo en las *Obras narrativas completas* (1969), al haberse reunido numerosos textos que luego formarían parte de esta obra particular, sin la indicación de este título, pero ya distribuidas en las secciones “Diablo mundo” (subdividida en “Del diario *Las Noticias*, número de ayer (Recortes de prensa)” y “Diálogos de amor”) y “Días felices”. Sobre las diversas ampliaciones y modificaciones efectuadas en las diferentes ediciones que tuvo esta obra, señala Blanes Valdeiglesias que “un libro de sólida estructuración bipartita –o también tripartita– como *El jardín de las delicias* queda abierto, en el curso de su creciente evolución, a un sinnúmero de conexiones tanto de tipo interno como con vistas a una proyección posterior” (2001: 137). Acerca de la inclusión de nuevas piezas, Orozco Díaz señala que Ayala, “siempre interesado por los ocultos hilos de engarce o montaje, las ha situado en su oportuno lugar manteniendo la interna unidad de su compleja obra en la que tan íntimamente se unen intelecto, arte y vida” (2010: 45-46).

Veamos, pues, las alteraciones producidas por las inclusiones de nuevos textos en las diferentes ediciones de *El jardín de las delicias*. En primer lugar, observamos que en todos los casos el orden de los relatos se mantiene, salvo por los cambios (acumulativos) que acarrearán las nuevas incorporaciones. La primera edición de 1971, con respecto al esbozo elaborado en las *Obras narrativas completas* de 1969, alberga dieciséis textos más. En “Recortes del diario *Las Noticias*, de ayer” (subsección que adquiere este título definitivo) se añaden cuatro textos entre “Otra vez los gamberros” e “Isabelo se despide”, las dos noticias con adolescentes involucrados. Estas cuatro piezas (“Escasez de la vivienda en el Japón”, “Por complacer a su amante, madre mata a su hijita”, “Otra mendiga millonaria” y “Un *quid pro quo*, o *who is who*”) matizan el carácter de la sección, añadiendo tanto humor como drama. En “Diálogos de amor” se incorpora únicamente “*The party’s over*”, que desarrolla una fiesta como en el texto que ahora lo antecede, “*Un ballo in maschera*”, además de incluir una mención al personaje de “Diálogo entre el amor y un viejo”. En “Días felices” queda “Nuestro jardín” perfectamente encajado como cierre a los tres primeros textos sobre la infancia. “*Au cochon de lait*”, texto paródico, se incluye antes de “Fragancia de jazmines”, texto que es un homenaje a Espronceda, como se indica. Tras “Magia, I” y “Magia, II” y antes del último texto “Música para bien morir”, se inserta un bloque de nueve textos (“En pascua florida”, “El leoncillo de barro negro”, “En la Sixtina”, “Más sobre ángeles”, “Mientras tú duermes”, “El Mesías”, “Amor sagrado y amor profano”, “Tu ausencia” y “Las golondrinas de antaño”), que van desde la atención a pequeños objetos, pasando por el tratamiento de la relación entre el turismo

y el arte y una clasificación de los diferentes tipos de amor, hasta la desaparición de la figura de la amada.

Richmond, en su prólogo a la edición de 1978, señala que los siete textos con las que esta se ha enriquecido, con respecto a la anterior de 1971, “intensifican aún más el lirismo que caracteriza a la segunda parte de *El jardín de las delicias*, dándole mayor realce dentro del conjunto” (1978: 16). En esta edición, así como en las siguientes, las inclusiones se efectuarán únicamente en “Días felices”. En “Una mañana en Sicilia” el protagonista va acompañado de un personaje femenino, tras la infidelidad de “Fragancia de jazmines”, y juntos hacen turismo, como en “El chalet *art nouveau*”, incluido antes de “En la Sixtina”, que desarrolla este mismo motivo. En “El espejo trizado” y “Otro pájaro azul” aparece la misma figura de la amada que en “Más sobre ángeles” (el texto que los antecede). En “Otro pájaro azul” ella es la observadora y en el siguiente, “Mientras tú duermes”, ella es la observada. Al narrador también la acompaña ella en “Lake Michigan” y “Sin literatura”, textos que desarrollan historias ubicadas en Estados Unidos, como “El Mesías”, la pieza que ha quedado situada entre ambas. Por último, se ha añadido “Un sueño”, con el motivo de la soledad que acarrea la vejez, antes de “Música para bien morir”.

Joly (1992) señala que las modificaciones introducidas en la edición de 1990 son significativas. Esta autora advierte un proceso de selección por parte del autor. Por ejemplo, “La trapecista y su muerte” se ha incluido, mientras que “Incidente” no, otro texto con el que se relaciona por el tema común y su tratamiento –ambos aparecían unidos bajo el título “De varias muertes” en *De triunfos y penas* (1982)–. La estudiosa también explica cómo se relaciona “La trapecista y su muerte” con el nuevo texto que lo antecede, “Sin literatura”, en el que encuentra “la misma expresión de ternura ante la fragilidad de un cuerpo femenino en el que la muerte ha hecho presa” (1992: 52). Además de “La trapecista y su muerte”, se ha insertado “El perro baldado”, relacionado con “Postrimerías”, aunque no sea el texto que lo antecede; se ha colocado antes de “Una mañana en Sicilia” por el motivo común del turismo. “Un regreso a la Venecia de Proust” va colocado tras esta pieza, con la que comparte, además del motivo del turismo, el del poder plasmador de la fotografía. “El querubín difunto”, ubicado en Salamanca como “El chalet *art nouveau*”, se ha situado tras este. “Música para bien morir” funcionaba como cierre de “Días felices” y *El jardín de las delicias* en general, con esa presencia súbita e irónica de la muerte en la vejez y en soledad, anunciada por el locutor de radio al final del texto. La añadidura de “Mímesis, némesis” en la edición de 1990, ocupando este

último lugar, dejó, igualmente, una reflexión sobre la muerte como cierre del conjunto de la obra. Por último, en la edición de 1999 se añadió un último texto, “Lloraste en el Generalife”, colocado entre “Un sueño” y “Música para bien morir”. Este supone la reaparición de la amada, que había desaparecido en los textos anteriores, dejando un halo de tristeza y melancolía. La presencia, de nuevo, del personaje femenino que acompaña al narrador conlleva connotaciones de felicidad, tan tratada en “Días felices”.

Por todos estos cambios, para Richmond (1992c: 31) el puzle simboliza la estructura interna de *El jardín de las delicias*, obra que calificó posteriormente de “obra en marcha” o “*work in progress*” (2018: 16). También Cano destacó la “heterodoxia” (2006: 22) estructural de la obra y su semejanza a un puzle. Se trata de un libro cuya singularidad han destacado numerosos críticos, como Amorós (1991: 10) o Joly (1992: 50). Sobre la estructura de *El jardín de las delicias*, Ayala le comentó a Amorós lo siguiente:

el libro consta de piezas muy heterogéneas, escritas además en épocas distantes entre sí, y cada una de ellas concebida y redactada con plena autonomía. La disposición u ordenación que les he dado al organizarlas en un volumen arroja algo así como el dibujo de un rompecabezas cuyo sentido de conjunto yo mismo no sospechaba. Podría, pues, explicar el criterio seguido para “armar” el libro, pero me sería más difícil especular acerca de ese sentido de conjunto percibido *a posteriori*, que mejor establecerán los críticos (en Amorós, 1972: 4).

La edición de *El jardín de las delicias* que se presenta como definitiva –así se indica en la página web de la Fundación Francisco Ayala– es la de 2006 de Alianza (reproducida en las *Obras completas* de 2012), más de tres décadas más tarde de la primera edición de 1971. La obra ha quedado dividida en dos grandes secciones, de marcado contraste, como afirma Richmond (2018: 56), en consonancia con lo que le indicó el propio Ayala a Amorós (1972: 4): “Diablo mundo” y “Días felices”, con la primera sección subdividida, a su vez, en dos partes: “Recortes del diario *Las Noticias*, de ayer” y “Diálogos de amor”. Los textos quedaron distribuidos de la siguiente manera:

- “Diablo mundo”:
  - “Recortes del diario *Las Noticias*, de ayer”: “El caso de la *starlet* Duquesita”, “Otra vez los gamberros”, “Escasez de la vivienda en el Japón”, “Por complacer al amante, madre mata a su hijita”, “Otra mendiga millonaria”, “Un *quid pro quo*, o *who is who*”, “Isabelo se despide”,

“Ciencia e industria”, “Actividades culturales” y “Cartas del lector” (diez textos).

-“Diálogos de amor”: “Diálogo entre el amor y un viejo”, “*Un ballo in maschera*”, “*The party’s over*”, “Himeneo”, “*Memento mori*”, “Exequias por *Fift*” y “*Gaudeamus*” (siete textos).

- “Días felices”: “A las puertas del Edén”, “Lección ejemplar”, “Latrocinio”, “Nuestro jardín”, “Día de duelo”, “San Silvestre”, “Postrimerías”, “El ángel de Bernini, mi ángel”, “¡Aleluya, hermano!”, “Entre el *grand guignol* y el *vaudeville*”, “*Au cochon de lait*”, “Fragancia de jazmines”, “El perro baldado”, “Una mañana en Sicilia”, “Un regreso a la Venecia de Proust”, “Magia, I”, “Magia, II”, “En Pascua Florida”, “El leoncillo de barro negro”, “El chalet *art nouveau*”, “El querubín difunto”, “En la Sixtina”, “Más sobre ángeles”, “El espejo trizado”, “Otro pájaro azul”, “Mientras tú duermes”, “Lake Michigan”, “El Mesías”, “La trapecionista y su muerte”, “Sin literatura”, “Amor sagrado y amor profano”, “Tu ausencia”, “Las golondrinas de antaño”, “Un sueño”, “Lloraste en el Generalife”, “Música para bien morir” y “Mímesis, némesis” (treinta y siete textos, siendo esta la sección más extensa, con veinte textos más que las dos subsecciones anteriores combinadas).

Además, en la sección “Días felices” hallamos imágenes que reproducen cuadros, monumentos, esculturas o fotografías personales del propio autor. En la edición definitiva, las imágenes están en color y están distribuidas en el lugar que les corresponde, colocadas junto al texto que las alude, y no agrupadas aparte como en otras ediciones anteriores. Aunque vamos a atender a las imágenes reproducidas en la edición de las *Obras completas* de 2012, que se corresponde con la edición definitiva de 2006, debemos señalar que las imágenes de *El jardín de las delicias* sufrieron modificaciones en las diferentes ediciones de la obra. Paredes (2021a: 41-46) ha puesto de relieve los cambios y añadidas de imágenes en las diferentes ediciones. Al respecto, nos interesa destacar lo que comenta Richmond:

el elemento gráfico [...] es el único aspecto del libro que ha sufrido alteraciones, muchas de ellas muy significativas, a lo largo de las sucesivas ediciones. Baste recordar aquí que los cambios introducidos por el autor, a lo largo de las tres décadas largas en cuestión, responden tanto a la disponibilidad de mejores reproducciones de ciertas obras

de arte clásicas como al aumento paulatino de textos con sus correspondientes ilustraciones (casi todas ellas fotografías), que requerían, en algunos casos, la eliminación, o sustitución, de ilustraciones en ediciones anteriores (2018: 43).

Todas las imágenes van acompañadas de un texto ayaliano manuscrito, que se corresponde con un fragmento del texto de *El jardín de las delicias* al que remiten. Estas imágenes no cumplen una función meramente ornamental, sino que, para el propio Ayala (como explicita en la “Advertencia” de la *Narrativa completa*) son “parte integral de su composición como objeto artístico y, por lo tanto, no pueden ser consideradas cosa adjetiva ni en manera alguna prescindible” (1993: 13). Irizarry aduce que el autor “nos enseña a través de las ilustraciones pictóricas de cuadros aludidos en sus ficciones cómo las grandes obras de arte se transforman en entes de ficción” (1972: 3). También Orozco Díaz apunta que la utilización de la obra de arte se produce como “elemento de arranque del relato” o “como asociación mental que acude al escribir de la misma manera que se produce en él [el narrador] el recuerdo o alusión literaria que se incorpora a su personal expresión” (2010: 84). Asimismo, “Diablo mundo” y “Días felices” están encabezadas por la reproducción en color de los paneles laterales de *El jardín de las delicias* del Bosco: el panel derecho, que representa el infierno, se corresponde con “Diablo mundo” y el panel izquierdo, que representa el paraíso, con “Días felices”. Ambos paneles aparecen en la portada de la edición de 2006, estando el panel derecho colocado a la izquierda y el panel izquierdo, a la derecha, alternadas para remitir así a la disposición de las secciones de la obra. Cabe llamar la atención sobre los epígrafes que encabezan el volumen completo: dos citas de autores barrocos, Quevedo y Gracián, que mencionan al Bosco, “no pintó tan extrañas pinturas Bosco como yo vi” y “¡Oh, qué bien pintaba el Bosco! Ahora entiendo su capricho. Cosas veréis increíbles” (Ayala, 2012: 1147), respectivamente. Otra cita de Gracián encabeza la sección “Diablo mundo”, “¡Que a este llamen mundo!... Hasta el nombre miente. Llámese inmundo y de todas maneras disparatado” (Ayala, 2012: 1153). “Días felices”, en cambio, carece de epígrafe.

El título de la obra remite, pues, a ese conocido cuadro del Bosco. Se trata de un título englobador, como el de *Los usurpadores*, que no responde al título de ninguno de los textos que alberga la obra, con la particularidad de que el propio título es una referencia pictórica. Como veremos, es esta obra del Bosco la que determina la estructuración del libro y su división en partes, cada una de ellas con características temáticas y estructurales específicas. Así lo afirmó el propio Ayala: “a los dos paneles de

*El jardín de las delicias* del pintor holandés corresponden las dos partes del libro tal cual ha quedado compuesto” (en Amorós, 1972: 4). Orozco Díaz destaca que Ayala ha renunciado al panel central de la pintura y, con ello, a la división tripartita de su obra, optando por un “sentido de díptico contrapuesto” (2010: 89), si bien este mismo estudioso apunta que los “Diálogos de amor” podrían haberse correspondido con ese panel central; en cambio, pertenecen a “Diablo mundo” y, así, remiten al panel que representa el infierno. Más allá de la referencia en el nivel paratextual, en el propio título de la obra, en esta hallamos numerosas referencias de distinta índole (pictóricas, literarias, musicales e incluso académicas), que iremos comentando al hilo de su análisis. Asimismo, el título de la sección “Diablo mundo” alude al poema homónimo de Espronceda.

En el epílogo de la obra, cuya notoria importancia ya señalamos por la atención brindada a la unidad del conjunto, Ayala elabora un listado de motivos que recorren la obra: “sarcasmo”, “pena negra”, “loca esperanza”, “amor”, “felicidad cuyo grito de júbilo decae y se extingue en el sollozo de conocerse efímera”, “sarcasmo otra vez”, “amor siempre, con sus insoportables y deliciosas torturas de que son instrumento el reloj, el teléfono, el calendario, los oscuros silencios y la imaginación incansable” y “fugacidad de la vida” (Ayala, 2012: 1322). Además de este epílogo, Ayala incluyó otro paratexto en esta obra: se trata una nota introductoria a la sección “Recortes del diario *Las Noticias*, de ayer”, en la que, tras haber traído a colación un caso seguido en la prensa parisina de los años veinte, concluye determinando la naturaleza que comparten los textos aquí reunidos, “desde hace un tiempo, me dedico a fraguar noticias fingidas que, en el fondo, son demasiado reales, buscando usar la prensa diaria como espejo del [diablo] mundo en que vivimos” (Ayala, 2012: 1158). Richmond considera que esta introducción lo es también para el libro completo, debido a “la tensión entre el pasado, el presente y el futuro” (1977: 403) que revela. La prensa será, pues, el elemento primordial de la primera subsección, sobre el que orbitan los siete textos en ella incluidos. Este motivo reaparecerá en un texto que pertenece, no obstante, a “Días felices”; se trata de “La trapecionista y su muerte”, que relata un caso que el narrador oyó de niño y que apareció en los periódicos. Esta situación dará pie a que el narrador incluya reflexiones, que desembocan en críticas, acerca de las malas prácticas periodísticas: “accidentes tales dan siempre ocasión, tanto por su carácter dramático como por la notoriedad de la víctima, a un gran despliegue informativo en el que los periodistas se afanan por desentrañar y destacar cualquier nota curiosa” (Ayala, 2012: 1299); “los periodistas ponen a contribución en ocasiones tales su ingenio o su fantasía para dar el mayor énfasis dramático a sus relatos, subrayando –o aun



inventándose— aspectos intrigantes o de alguna manera sensacionales” (Ayala, 2012: 1301).

En cuanto a las siete noticias fingidas que se reúnen en esta primera sección, observamos una reinención o ficcionalización de los géneros periodísticos, en el sentido de que hay elementos que no funcionarían en un periódico, pero que en estos textos ficticios sirven para dar un carácter más verosímil, dramático o irónico a lo allí presentado. Así, en “El caso de la *starlet* Duquesita” se informa de la muerte de una joven actriz en extrañas circunstancias. El periodista alude a noticias anteriores acerca de este mismo caso y se dirige a los lectores. Indica que la muerte por sobredosis de barbitúricos se interpretó como suicidio, pero la investigación policial comenzó cuando descubrieron la ingesta previa de una gran cantidad de alcohol. El periodista menciona que la policía sospechaba del amante de la actriz (de nombre irónico Inocencio Caballero), quien consiguió librarse de su condena al entregar una carta de la actriz. Esta carta personal, prueba en un caso policial, “cuya autenticidad parece fuera de duda” (Ayala, 2012: 1160), se reproduce en esta noticia, si bien el periodista señala que se ha suprimido una parte por “decencia” (*ibidem*). En la siguiente noticia, “Otra vez los gamberros”, se vuelve a presentar un caso policial que involucró una muerte. El periodista detalla lo que le ocurrió a Francisco Martín, de 54 años, el día anterior: un grupo de adolescentes le gastaron una broma quitándole el sombrero. Como este señor se defendió, este grupo de gamberros, como anuncia el título, le quemaron las orejas con cigarrillos. Esta broma cruel adquiere súbitamente un tono dramático al descubrirse que hubo otra víctima, el nieto de este hombre, que murió cuando uno de los jóvenes lo lanzó a un estanque. El periodista reproduce lo que dijeron los cinco jóvenes al ser detenidos, “según los informes que hemos podido recoger” (Ayala, 2012: 1162). Con su actitud y sus palabras, estos demuestran que se siguen tomando a broma lo ocurrido, pese a haber ocurrido la muerte de un niño.

En la siguiente noticia se produce un cambio de tono por otro más cómico. En “Escasez de la vivienda en el Japón”, se expone un “pintoresco” suceso que, como indica el periodista, “pone de relieve la gravedad que en aquel país [Japón] ha alcanzado el problema de la vivienda” (*ibidem*). Si con este inicio, se crea la expectativa de que se va a tratar un asunto serio, pronto detectamos su carácter cómico: la policía detuvo a una pareja por mantener relaciones sexuales en público. La policía descubrió que se trataba de un matrimonio cuya casa consistía en una habitación compartida con sus tres hijos, la suegra y la cuñada, motivo por el cual acudieron a un parque para cumplir sus “naturales

expansiones” (Ayala, 2012: 1163). Este cambio de tono con respecto a las dos noticias anteriores no se sostiene en la siguiente, “Por complacer al amante, madre mata a su hijita”. Vuelve a tratarse de un crimen con una muerte, pero en este caso es el asesinato de una niña. El periodista informa acerca de las declaraciones de la madre de la criatura, Luisa Martín, y de su pareja Luis Antón, las cuales no coinciden. El caso sigue abierto y con ello este texto ostenta una marcada ambigüedad. Por otra parte, el periodista utiliza un tono subjetivo, mostrándose afectado por lo ocurrido: “crimen monstruoso”, “horroroso suceso”, “espantoso infanticidio”, “siniestra pareja”, “infeliz Inesita” (*ibidem*), “sucias expansiones” (frente a las *naturales* de la noticia anterior), “desnaturalizada madre” y “pobre mocosa” (Ayala, 2012: 1164).

El caso del que se da noticia en “Otra mendiga millonaria” es descrito como “curioso” (*ibidem*). Se ha hallado muerta en su casa a Virtudes Sola, de 67 años. Al registrar sus pertenencias, la policía descubre que esta poseía una gran fortuna –y padecía síndrome de Diógenes–, pese a haber vivido como una mendiga. Al hilo de este suceso, el periodista recuerda otro similar, el caso de Mendieta, quien dejó morir de inanición a su hija Antoñita, de 37 años. “Un *quid pro quo*, o *who is who*” es una noticia cuya fuente se indica: procede de un despacho de Estados Unidos. El periodista la describe como una noticia de carácter macabro y, a la vez, “divertido” (Ayala, 2012: 1166), si bien los lectores pronto advertimos la mayor presencia del primero mencionado. Dos jóvenes azafatas, Marilyn Botlin y Linda Murray, sufrieron un accidente de tráfico al ir en taxi. Marilyn falleció y Linda quedó muy grave ingresada en el hospital. Cuando los padres de Linda fueron a la funeraria a presentar sus respetos a la madre de Marilyn, reconocieron allí muerta a su propia hija, produciéndose, así, una anagnórisis trágica. El periodista indica que el error es explicable porque se trocaron los documentos de las jóvenes. La nota cómica que anunciaba el periodista tiene que ver con la actitud de la madre de Marilyn: ella no había reconocido a su hija en el cadáver, pero no quiso decirlo para no equivocarse como le ocurrió hace un tiempo, al ver a Marilyn irreconocible con el maquillaje de azafata.

En algunas de estas noticias se ha concretizado el espacio en países como Estados Unidos y Japón. En la siguiente, “Isabelo se despide” se alude a “esta Capital” (Ayala, 2012: 1168), mismo lugar que aparece en “Otra vez los gamberros”. Ese Isabelo al que alude el título es un cantante al que persiguió una muchedumbre de adolescentes al aeropuerto. Lo más llamativo de esta noticia es la entrevista reproducida al final, que sirve como muestra de una serie de entrevistas que el periodista efectuó a un grupo de

muchachas de las que acudieron al aeropuerto. El periodista insiste en que todas coinciden en su respuesta y, por ello, solo reproduce una, la de Ilsa Martín. A la pregunta “¿cómo te sientes después de haber visto por fin a Isabelo?” (Ayala, 2012: 1170) solo responde “¡Uf!” (*ibidem*) y con gestos de entusiasmo. Así, el final del texto se impregna del tono cómico que tenían algunas de las noticias anteriores. El humor y la ironía vuelven a estar presentes en “Ciencia e industria”, que no es una noticia, sino una nota publicitaria que anuncia la salida al mercado de un producto novedoso, llamado Akiko Plura, procedente de Japón. El periodista explica el origen de su invención: la combinación de dos productos ya existentes, uno estadounidense y otro alemán. También detalla el proceso de creación de esos productos. La ironía se da al utilizar un tono serio y profesional para presentar un juguete sexual. El componente sexual ya había aparecido en las noticias anteriores y lo hará también en la siguiente.

“Actividades culturales” da noticia sobre una conferencia de una autoridad académica de avanzada edad. De nuevo, se produce la ironía, pues la charla de este experto sobre la vejez deriva en comentarios sobre la capacidad sexual del hombre anciano y las risas del público. El periodista finaliza con las respuestas que le dieron los asistentes acerca de sus impresiones de la conferencia. Por último, en “Cartas del lector” aparecen dos, de un hombre y de una mujer. La primera es de un jubilado que se queja de la decisión municipal de exterminar las palomas de la ciudad. Se refiere a sí mismo como alguien que “ha llegado a ser, como las palomas mismas, un parásito de la sociedad” (Ayala, 2012: 1175). Pese a este tono triste asociado a la vejez, el tono cómico impregna el final cuando propone el exterminio de las ratas, pese a su defensa de las palomas. La segunda carta es de una mujer que se queja de la ausencia de los servicios de limpieza de una zona concreta de la ciudad. Lo irónico se descubre en el nombre de esta lectora: Eufemia de Mier.

Tras esta primera subsección de noticias fingidas, ordenadas “en forma de un periódico en miniatura” (Richmond, 2018: 102), con elementos irónicos que remiten al sarcasmo que Ayala menciona en su epílogo a *El jardín de las delicias*, la subsección “Diálogos de amor” contiene diez composiciones dialogadas, siendo el diálogo el elemento unificador. Richmond (2018: 59) apunta que el antecedente más importante del diálogo en la obra ayaliana es el “Diálogo de los muertos”, y entre los antecedentes de la literatura española de los Siglos de Oro destaca “El coloquio de los perros” cervantino. La primera pieza es el “Diálogo entre el amor y un viejo”, cuya referencia intertextual a Rodrigo Cota viene indicada en una nota al pie, que reproduce una carta de Ayala a

Camilo José Cela donde le comenta este asunto, pues iba a publicar este texto en su revista *Papeles de Son Armadans*. Hallamos más referencias en el texto a *El asno de oro* de Apuleyo y *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, que utiliza la joven para burlarse del viejo. El motivo de la sexualidad durante la vejez, presente en “Actividades culturales”, se vuelve a dar en este diálogo. Además de la pareja, hay una “testiga” (Ayala, 2012: 1179) apenas mencionada. El anciano y la joven discuten sobre la posibilidad de mantener una relación amorosa debido a la gran diferencia de edad que los separa. Al final, el anciano será víctima de una burla de la joven (como ocurrió en “Otra vez los gamberros”), que no siente interés por él, solo desea ganar una apuesta con esa testigo. El título del siguiente diálogo constituye una referencia intertextual al aludir a una ópera de Verdi: “*Un ballo in maschera*”. En este se reproducen las conversaciones que mantienen diferentes personajes en un baile de máscaras. Los protagonistas, cuyas intervenciones tienen mayor presencia, son una madre de avanzada edad y su hijo adolescente al que trata como si fuera un niño. Este diálogo ofrece un tono macabro, pues las máscaras y los disfraces son la excusa para que los asistentes, con la identidad oculta, se desaten y ocurran desgracias, como la violación de ese adolescente en una cabina de teléfono. También en “*The party’s over*” se ha producido una fiesta, con mucho alcohol y comida. Los protagonistas son los anfitriones que dialogan acerca de cómo ha ido, una vez finalizada. Comentan con sorna la muerte de un anciano cuya pareja era mucho más joven que él, como el protagonista del primer diálogo.

En “Himeneo”, cuyo título es una referencia mitológica al dios griego de las ceremonias del matrimonio, se reproduce la conversación entre una madre y su hija antes de que esta se case. La hija le confiesa que no es miedo lo que siente, sino vergüenza. La reacción de la madre es sorprendente: se burla de su hija, le exige que cambie la mala cara y se muestra aliviada ante la idea de librarse de ella gracias al matrimonio. Esta madre es totalmente contraria a la que aparece en “*Un ballo in maschera*”. En “*Memento mori*”, que lleva por título un tópico latino, dos amigas conversan sobre el malestar de una de ellas, Mariana, por estar cuidando a su marido, que tiene una enfermedad mortal. Esta se queja de no tener ayuda y de la actitud infantil del enfermo. Su amiga por respuesta le ofrece una excusa por no poder ayudarla. En “*Exequias por Fifi*” una pareja discute por la muerte de su perra. Más adelante, descubrimos que son homosexuales y que trataban al animal como si fuese su hija. Deciden tener otro perro para volver a cuidarlo como a un hijo, fingiendo incluso el parto. Se finaliza con ellos manteniendo relaciones sexuales delante del cadáver del animal, adquiriendo el texto, con ello, un tono obsceno. Por

último, “*Gaudeamus*” –con el significado de ‘fiesta, regocijo, comida y bebida abundantes’, acepción recogida en la versión actualizada del *DLE*– reproduce el diálogo de varios asistentes a una fiesta, produciéndose una consonancia entre este último texto de “Diálogos de amor” y el segundo, “*Un ballo in maschera*”. Aparece el alcohol, los vómitos y el tratamiento negativo que dan los hombres a las mujeres en esta situación. De hecho, un hombre dice, refiriéndose a una joven, que pretende “abrirle los ojos contra las acechanzas del mundo, demonio y carne” (Ayala, 2012: 1200). Así, los “Diálogos de amor”, como las noticias de la primera sección, muestran el lado más irracional y dañino del ser humano, que puede crear el infierno en la vida cotidiana, y con ello, el “diablo mundo” al que remite el título del apartado al que pertenecen estas dos secciones. Para Blanes Valdeiglesias (2001: 163), el sarcasmo y la animalización que caracterizan “Diablo mundo” tienen reminiscencias de Quevedo y del esperpento. Esta “actitud y la temática cruda”, como indica Ayala (en Amorós, 1972: 4), se relaciona con obras anteriores del autor, como *Historia de macacos*.

“Días felices”, en cambio, presentará rasgos de otra índole. En esta segunda sección (y más extensa) de *El jardín de las delicias*, observamos que los textos están ordenados siguiendo el orden cronológico de las historias narradas, que van desde la niñez hasta la vejez del protagonista, un narrador autodiegético en todas las piezas. No en balde señala Richmond (2018: 37) que el tiempo mismo constituye la base de *El jardín de las delicias*, estableciéndose como un elemento cohesionador del conjunto, o como “engarce latente”, en palabras de Orozco Díaz (2010: 97). Las cuatro primeras corresponden a la primera etapa de la infancia. “A las puertas del Edén”, “Lección ejemplar”, “Latrocinio” y “Nuestro jardín” son textos retrospectivos –con una impronta autobiográfica<sup>33</sup>, cabe mencionar, como en otras piezas que pertenecen a “Días felices”– en los que el narrador adulto, e incluso anciano, rememora momentos clave de su niñez. En el primer texto, el narrador recuerda una ocasión en la que le pidió a su madre que le pintara un gorrión en una tabla, “mágica” (Ayala, 2012: 1210) a sus ojos infantiles. Esto era motivo de una dicha muy grande que, no obstante, se esfumó rápidamente cuando su hermano Quique le rayó el lienzo pintado. Aunque los diálogos de la sección anterior, “Diálogos de amor”, no constituyen el elemento sobre el que se sostienen los textos de “Días felices”, en “A las puertas del Edén” se reproducen en estilo directo las intervenciones del niño protagonista, de su madre y de su hermano Quique. Que este le estropee el objeto preciado

---

<sup>33</sup> Es significativo que esta huella se pueda rastrear en la narrativa hispánica de hoy en día.

a su hermano por envidia remite al motivo de Caín y Abel, el cual adquiere unas connotaciones particulares en *Los usurpadores*, como vimos. Asimismo, hallamos alusiones bíblicas en este texto, siendo la más destacable la identificación que hace el narrador del jardín donde pinta su madre con el jardín del edén al que remite el título.

En “Lección ejemplar”, el narrador rememora una anécdota que vivió de niño, pero en este caso no era el protagonista, sino un testigo de lo ocurrido. Él y otros niños vieron cómo la señora Clotilde dio en público golpes con una fusta a su hijo, un capitán de una campaña de guerra en Marruecos, que le había enviado como obsequio las cabezas decapitadas de sus enemigos. A este texto lo acompaña la imagen de la escultura de Santiago Matamoros, elaborada por Alonso de Mena, ubicada en un altar de la catedral de Granada. El propio narrador señala que él y los otros niños fueron testigos de tal apaleamiento “quizá para que en el futuro nos sirviera como escarmiento” (Ayala, 2012: 1214), como una lección ejemplar que ofrece una madre a su hijo. “Latrocinio” comienza con la reproducción del diálogo entre la madre y el niño acerca de una travesura que ha cometido este: le ha robado unas estampas a su tío, que trabaja en una farmacia. El narrador, desde su presente adulto, adopta una perspectiva infantil al describir la farmacia como una “cueva de maravillas” (Ayala, 2012: 1216) y una “gruta encantada” (Ayala, 2012: 1217); además, las estampas que le ha cogido a su tío se le presentan como “preciosísimas”, como “la cosa más bonita que jamás ha visto” (Ayala, 2012: 1218). Cuando su madre lo reprende, se siente atemorizado y obedece yendo a la farmacia a devolver lo robado. El cuento finaliza con el niño fantaseando sobre lo que quiere hacer: tirar las estampas al estanque.

“Nuestro jardín”, texto al que acompaña la imagen del cuadro pintado por Luz García-Duarte (la madre del propio Ayala) que representa el jardín familiar, así como la fotografía en blanco y negro del jardín del abuelo visto desde fuera, comienza con la descripción de este cuadro, que el narrador está contemplando en la casa de su hermano. Esta contemplación –que será recurrente y fundamental en numerosos textos de “Días felices”– desata el recuerdo de un suceso infantil. Apunta Ayala que este procedimiento es el mismo que utilizó en el incipit de “San Juan Dios” (Amorós, 1972: 10). El narrador introduce el diálogo que mantuvo con su madre siendo niño acerca de los elementos que ella ha pintado, lo que representan y cómo ha sido capaz de pintarse a sí misma. El niño le pide que vayan a ver el jardín en el que se ha inspirado para su cuadro, que estaba en la casa del abuelo, ahora perteneciente a otra familia que la compró. La madre, por ello, se muestra reacia, pero el niño le insiste y un día que van paseando pasan por delante de

la casa con el jardín y la madre le indica que mire. Los muros altos impiden, no obstante, la visión. Se produce un cierre circular del cuento al volver a aparecer el narrador contemplando el cuadro, a quien su sobrino le pregunta por el jardín y por las personas que aparecen pintadas en el cuadro.

Estos cuatro cuentos comparten varios elementos: un narrador autodiegético que rememora escenas de su infancia y que, en ocasiones, adopta su perspectiva infantil; la figura materna, cuya presencia es fundamental, y la pintura. Además de todos estos elementos recurrentes, el primer y el cuarto texto están muy relacionados a través del espacio: el jardín familiar y su representación pictórica en el cuadro elaborado por la madre. En el primer cuento, el jardín de la casa del niño simboliza la felicidad, convirtiéndose en un paraíso terrenal, como indica el propio narrador. En el cuarto cuento, el jardín del abuelo, que el narrador únicamente conoce gracias al cuadro pintado, representa una “paz inmóvil” (Ayala, 2012: 1221) y se ha convertido en un jardín inmortal gracias a su plasmación en la pintura; esta capacidad del arte para superar el paso del tiempo será un motivo recurrente en algunos de los siguientes textos. Cabe añadir aquí la consideración del propio Ayala acerca de esta rememoración de la niñez: “no es el recuerdo de «una» infancia, de «mi» infancia, sino el anhelo de una felicidad mítica sentido melancólicamente en las postrimerías de mi vida” (en Amorós, 1972: 10). Así, el primer y el último texto de este bloque funcionan como apertura y cierre, quedando este perfectamente unificado.

La muerte de la madre, tratada en “Día de duelo”, supone un cambio radical, poniendo fin a este primer bloque de la infancia. En este texto no se produce la rememoración presente en los textos anteriores, sino que el narrador, adulto en este caso, relata en presente la muerte de su madre y su entierro. Se detiene a pensar cómo le afecta este hecho vital a él y al resto de familiares. Ello le conduce a una reflexión general sobre la muerte, motivo que estará muy presente en otros textos de “Días felices”. En los textos anteriores se había presentado a la madre como pintora del jardín familiar y en “Día de duelo” se especifica que, además, se encargaba de cuidarlo y de plantar las flores, las cuales sirven ahora para hacer ramos en el funeral. Es importante señalar que “Día de duelo” ya había sido publicado en una revista, como tantos otros textos de *El jardín de las delicias*, pero este texto tiene la particularidad de ser el más antiguo, pues data de 1942, tres décadas antes de la primera publicación de esta obra. Ayala explica que esta inclusión se dio gracias al tono lírico común entre este texto y los de “Días felices” (en Amorós, 1972: 4). Pese a esta gran distancia temporal, Ayala ha encajado este texto como

cierre del primer bloque de “Días felices” sobre la infancia, donde la figura materna era fuente de felicidad para el protagonista. Su desaparición da paso a un tono melancólico: “nos acogemos a la fingida piedad de las flores [...]. Queremos destruir el contrasentido de las flores, evitar furiosamente que te sobrevivan, enterrarlas contigo” (Ayala, 2012: 1227).

“San Silvestre”, por su similitud con “*Gaudeamus*” y “*Un ballo in maschera*”, parece un texto perteneciente a “Diablo mundo”. El narrador autodiegético relata cómo es una fiesta de Nochevieja en Alemania, país en el que está estudiando con una beca. No se trata de una rememoración, sino de una narración en presente de una anécdota de juventud en la que el protagonista se quiere divertir. En esa fiesta, la mayoría de los asistentes están borrachos –desinhibidos, como los personajes disfrazados de “*Un ballo in maschera*”– y los hombres se abalanzan sobre las mujeres, tal como hacen los sátiros sobre las ninfas del cuadro de Rubens que se reproduce. Asimismo, la imagen del macho cabrío de Goya, también reproducida, con evidentes connotaciones de la figura del diablo, preside la sala de baile del bar donde tienen lugar estos sucesos. De este modo, el bar se convierte en el espacio donde se desatan las pasiones humanas –será este un espacio recurrente en los textos posteriores, sobre todo los restaurantes, cuya presencia y la de la comida ha analizado Joly (1990)–. No obstante, este texto pertenece a “Días felices” porque el protagonista cree ser feliz en esta fiesta, o más bien desea serlo. Quiere divertirse con sus amigos en un país extranjero, para así olvidarse de la soledad y de los problemas de comunicación, por las dificultades con el alemán, que lo acompañan en su día a día. Por otra parte, incidimos en ese avance cronológico apuntado anteriormente, pues el protagonista, tras su infancia y la muerte de su madre, se encuentra tratando de disfrutar de su juventud. Así, este texto no rompe la unidad de “Días felices”, como señala Orozco Díaz (2010: 119).

A partir de “Postrimerías” aparece un personaje femenino indeterminado que acompaña al narrador y al que este se suele dirigir en segunda persona; es esta una figura de marcado carácter ambiguo para Irizarry (1972: 3). Se trata de la amada, que adquiere diferentes identidades en los textos, donde aparecerán diferentes mujeres. En este texto, la pareja está de vacaciones. Juntos acuden al Hospital de la Santa Caridad de Sevilla y allí contemplan los dos cuadros que se reproducen: *Postrimerías* de Valdés Leal y *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos* de Murillo. Este acto contemplativo se torna en elemento cardinal de este y otros textos de “Días felices”, como ya anunciamos. Tras salir del hospital, el narrador describe su patio como “una delicia” (Ayala, 2012: 1239),



en clara alusión al título de la obra y, a su vez, al cuadro homónimo del Bosco. Se sientan en el banco de un parque a comer helado y se les acerca un perro callejero. Ella le da de comer y lo acaricia; el narrador asocia este gesto con el de la Santa Isabel del cuadro que han observado. Estos momentos en compañía de la amada representan para el narrador la felicidad, aunque sea fugaz: “¡Qué días tan felices! Pero luego...” (Ayala, 2012: 1242).

La amada queda identificada con la imagen del ángel de la escultura de Bernini en “El ángel de Bernini, mi ángel”, asociación que se hará recurrente. Aquí el narrador comienza pensando en las numerosas veces que ha contemplado esa escultura en el Ponte Sant’Angelo de Roma, cuya imagen se incluye, y describe a la amada. A ella le insiste en llevarla a la capital italiana para enseñarle ese ángel y que se reconozca en él. Para el narrador, la felicidad se encuentra en el amor, aunque en este caso llega a su fin: “nunca fuimos a Roma. Y ya no está ella conmigo, ya nunca estará conmigo” (Ayala, 2012: 1245). La pareja del narrador en “¡Aleluya, hermano!” aparece identificada con el nombre de Nieves. Este refiere que hay problemas en su relación y eso lo pone de mal humor, junto a la preocupación por una deuda económica y por la mala actitud de su jefe. En este contexto de mal humor, tuvo un mal día en el que se estropeó su coche. Estaba muy enfadado, habiendo dormido mal la noche anterior por la espiral de pensamientos negativos (plasmados con maestría, como en “La cabeza del cordero”). Aparece un hombre anciano que le ofrece su ayuda. No pueden arreglar el coche, pero el hombre lo invita a comer. Tras el café, este toca el clarinete y el narrador se siente conmovido. La música, así, adquiere importancia al ayudar a mejorar el ánimo del protagonista (el elemento musical estará presente en otros textos posteriores). La felicidad ha aparecido, de nuevo, en un momento cotidiano, como “un grito de optimismo que surge frente a aquel «Diablo mundo» de egoísmo, materialismo e indiferencia y crueldad ante el prójimo” (Orozco Díaz, 2010: 114).

El narrador autodiegético de “El *grand guignol* y el *vaudeville*” relata sus encuentros a escondidas con una mujer casada; este motivo de la infidelidad se desarrollará en “Fragancia de jazmines” –este texto y el anterior se encuentran separados por “*Au cochon de lait*”–. Estos escauceos amorosos tienen lugar en Nueva York, motivo por el que en el texto aparecen anglicismos. También lo hacen las referencias literarias, produciendo todo un despliegue de intertextualidad. Cabe destacar que la determinación espacial no se produce en todos los textos y cuando lo hace, no es siempre en Nueva York, sino que aparecen otras ciudades, en un recorrido trazado por el narrador protagonista. “Fragancia de jazmines” también comparte con “El *grand guignol* y el *vaudeville*” la

intertextualidad, pues ya desde el subtítulo se indica que se trata de un homenaje a Espronceda; en concreto, constituye una “alusión en forma de réplica” (Hiriart, 1972b: 155) al “Canto a Teresa”, incluido en *El diablo mundo*, al que, recordemos, ya había hecho referencia Ayala al titular de la misma forma la primera subsección de *El jardín de las delicias*<sup>34</sup>. En “Fragancia de jazmines” vuelve a tener lugar una rememoración: una canción que suena en la radio (un bolero del mismo título que el cuento) suscita en el narrador el recuerdo de su pareja en el día en que han pasado cinco años desde su separación. Su relación también era furtiva, ella estaba casada (y el narrador llama a su marido Otelo). Debido a las facilidades económicas y sociales que le supone a ella su matrimonio, frente a la vida sencilla del narrador, que además es bastante mayor que ella, acaban poniendo fin a su noviazgo. Así, además de la infidelidad, Ayala retoma los motivos de la vejez, el amor y la felicidad que este conlleva. “*Au cochon de lait*”, entonces, supone un interludio entre estos dos textos sobre las relaciones amorosas entre una mujer casada y el narrador. En este texto, la acción tiene lugar en un restaurante, cuyo nombre constituye el título. No se indica en qué ciudad se encuentra este restaurante, pero podemos pensar que se trata de Francia o Italia por los galicismos e italianismos que pueblan el texto. Al título se alude como si formara parte del texto, pues comienza indicando “así se llama el restaurante donde, años atrás...” (Ayala, 2012: 1256). Esto conduce al narrador a recordar una anécdota ocurrida en este lugar: un camarero recitó las estancias de la *Divina Comedia* mientras en la calle había mucho bullicio, como una “*comédie humaine*” (*ibidem*), en alusión a la obra de Balzac. La referencia a Dante conduce al narrador a nombrar a otro florentino: Botticelli y su cuadro *La Primavera*, que aparece reproducido y aludido en el texto. Cuando el narrador vuelve a este mismo restaurante, comenta la llegada de un matrimonio con su hijo; a la mujer la identifica con la Primavera, al marido, con Mercurio (referencia, a su vez, mitológica) y al niño, con el ángel de la pintura. El narrador y su acompañante están sentados en una mesa al lado de esta familia, que pide lechón; al ser servido, podría recordarnos al cordero de “La cabeza del cordero” y al mono de “Historia de macacos”. Sin embargo, la entrada “triumfal” de este plato es para el narrador una “parodia bufá” de la “aparición reciente de la Primavera” (*ibidem*). No podemos evitar preguntarnos si este texto no funciona, a su vez, como parodia del cuadro de Botticelli.

---

<sup>34</sup> Serán las alusiones literarias el motivo común que comparten los tres textos que reúne Irizarry en una antología: *El rapto. Fragancia de jazmines. Diálogo entre el amor y un viejo* (1974).

El siguiente texto, “El perro baldado”, se relaciona con “Postrimerías”, pues el narrador se vuelve a encontrar con un perro que parece callejero, pero una mujer le comenta que ella lo acogió tras ser atropellado. La descripción de este animal parece más propia de “Diablo mundo”: “este modo de avanzar, tan impropio de un perro, le da una apariencia grotesca: parece una criatura de pesadilla” (Ayala, 2012: 1265). Ello le hace pensar al narrador en las imágenes de la Caridad presentes en iglesias que ha estado visitado previamente. También había estado contemplando la plaza de la iglesia, que indica que se encuentra en el Levante español. En el siguiente texto, “Una mañana en Sicilia”, el espacio ha cambiado a Italia e incluso se indica la fecha (4 de febrero de 1972), produciéndose una concreción espaciotemporal. El narrador vuelve a estar acompañado de una mujer, que se llama María del Carmen. Con ella está haciendo turismo en Sicilia, donde visitan el anfiteatro y el templo, cuya imagen se incluye. Ambos monumentos contemplados suscitan descripciones. Al bajar de la colina coinciden con una pareja que sube para ser fotografiada con motivo de su boda. El narrador reflexiona acerca de la función de la fotografía: “fijar para siempre el momento de su dicha” (Ayala, 2012: 1269); sin embargo, matiza “como si, cansados, estuvieran cumpliendo un rito en cuya eficacia no creen demasiado. (Pero yo mismo, ¿acaso no estoy consignando ahora también este momento mío a la hoja efímera de un diario?)” (*ibidem*). Richmond (2018: 155) apunta que el motivo del arte como vehículo de la inmortalidad se irá intensificando a partir de este texto. El poder fijador de la fotografía (y de la escritura) se repite en “Un regreso a la Venecia de Proust”, donde el narrador recuerda que en su viaje a la ciudad italiana de los canales –acompañado por alguien, como se entiende del uso de la primera persona del plural– compró una serie de tarjetas postales antiguas, cuya imagen queda plasmada, y desde el presente las contempla y reflexiona “nos susurran con apagados tonos la enfermiza melancolía de Venecia” (Ayala, 2012: 1272). Piensa en Proust recorriendo la ciudad en los años veinte del siglo XX. En esa época, el narrador era un niño, pero gracias a estas postales puede, desde el presente, recuperar “en lo íntimo, un tiempo que no alcancé a vivir” (*ibidem*).

En “Magia, I” el narrador refiere un suceso ya pasado, pero reciente. Una tarde su novia acudió a su casa a tomar el té y después acudieron a un restaurante cualquiera (donde piden en inglés, así que podría tratarse otra vez de Nueva York). Allí a ella la invadió la tristeza al recordar una pesadilla recurrente y él, ante esta aparición repentina de la tristeza, entra en una espiral de pensamientos negativos: de repente, se le presentan las personas del restaurante como diabólicas. Destacan “dos brujas que, en un rincón,

engullían infatigablemente, con sus flácidos, pintarrajeados, pringosos e insaciables holicos, atroces alimentos a los que sólo daban tregua de vez en cuando para echar hacia nosotros furtivas ojeadas malignas” (Ayala, 2012: 1275), que son como los dos viejos comiendo sopas del cuadro de Goya reproducido. El narrador se identifica con el héroe de un cuento folklórico árabe por su anhelo de salvar a la dama. La misma mujer aparece en “Magia, II”, ya que en ambos textos el narrador se refiere a ella como presa de un hechizo que él desea romper. En este texto, con numerosas referencias intertextuales, pese a su brevedad, el narrador se dirige a ella de nuevo en segunda persona para comunicarle que está pensando en hacerle un regalo por Navidad. Se le ha ocurrido un reloj de arena, pero no está seguro por sus connotaciones del paso irremediable del tiempo.

Únicamente dos textos de *El jardín de las delicias* van encabezados con una dedicatoria. Uno de ellos es “En Pascua Florida”, dedicado a Lisa, “que me ha regalado un huevo de Pascua decorado por ella” (Ayala, 2012: 1277). El propio texto trata este asunto del regalo de Lisa, entregado por “una mano que adoro” (*ibidem*), forma metonímica de aludir a la niña. El narrador menciona que si tuviera “la gracia que no quiso darme el cielo, escribiría para Lisa uno de esos lindos poemas de circunstancias” (*ibidem*), en alusión a Cervantes. Lo que le ha escrito es un texto literario en el que asocia la imagen del huevo con la de la niña y la suya propia, de la vejez; las tres remiten a un intersticio entre dos estados. Tanto la niña como el huevo están en una fase inicial, en contraste con la etapa final de la vejez, ya cercana a la muerte. Como ocurre con el huevo de Pascua, el siguiente texto orbita en torno a un objeto: “El leoncillo de barro negro”. El narrador se ha llevado a su apartamento una figura de un león, que ha colocado en un estante, pero al caérsele, lo ha matado, como el Sansón de Durero reproducido. El narrador se identifica con San Jerónimo (pintado por Ribera, cuya imagen también se incluye), al indicar que ella y él dicen que su apartamento es una ermita donde lo acompaña un león, aunque sea de barro. En este texto hallamos numerosos motivos recurrentes: aparece una niña, como Lisa; la amada es una mensajera (como en “En Pascua Florida”), un ángel (como en “El ángel de Bernini, mi ángel”) y una paloma (como en “Magia, I”); incluye las expresiones “se deshace el hechizo” y “cuánta paz” (Ayala, 2012: 1281), utilizadas en “Magia, I” y “Una mañana en Sicilia”, respectivamente.

Además de a la literatura, la pintura, la música, la fotografía y la escultura, también se aproxima Ayala a la arquitectura. Así sucede en “El chalet *art nouveau*”, que incluye una fotografía de Ayala frente a un chalé en Salamanca. El narrador visita la catedral de esta ciudad acompañado de ella, a quien se dirige en segunda persona, y la lleva a

contemplar un chalé contiguo que él vio hace años. El narrador se identifica con el edificio al descubrir que tienen la misma edad. Ambos, pese a la vejez y la proximidad a la muerte, sobreviven al paso del tiempo: “acaso perdure todavía un poco su imagen en aquella fotografía que yo tengo, y en la memoria que tú puedas guardar de esta tarde en que te he llevado a presenciar su final decadencia” (Ayala, 2012: 1283). Además de la mención explícita a la fotografía reproducida, se justifica su inclusión al señalar el narrador que “en vano procuraría describirla con palabras” (*ibidem*). Otra fotografía acompaña a “El querubín difunto”, la de un ángel en la escalera del Palacio de Fonseca. Este texto se ubica en la misma ciudad, Salamanca. El narrador y ella contemplan otro monumento arquitectónico. En el edificio se produce un contraste entre las conchas peregrinas, inertes quietas y afligidas, y los querubines, que representan la alegría y el regocijo. No obstante, se produce la combinación de ambos aspectos en un querubín que parece una calavera, al que ella ha fotografiado, como si se tratara de un “retrato desesperado al niño muerto, antes de su entierro” (Ayala, 2012: 1284).

“En la Sixtina” el narrador recuerda la visita a esta capilla junto a ella. El turismo vuelve a ser un elemento fundamental, si bien en esta ocasión lo ha unido el narrador con el motivo de la degradación de la contemplación del arte. El narrador y ella, como todos los turistas, acuden al Vaticano y contemplan la bóveda pintada por Miguel Ángel, “como masa espesa en colosal olla que desborda lentamente por un lado mientras por el otro sigue colmándose, girábamos juntos dentro de la Sixtina; girábamos y girábamos sin término” (Ayala, 2012: 1288), como si estuvieran ejecutando una danza macabra. El narrador observa y describe *El Juicio Final* de Miguel Ángel (se reproduce un detalle): “se precipitaban, desde la altura, soplando sus mudas trompetas, los terribles querubines del lado izquierdo mientras a la derecha, con sus orejas de burro, reclutaba eternamente Carón a los condenados para el infierno” (*ibidem*). Esta pintura de la Sixtina se relaciona con la del Bosco, y con la presencia en esta obra ayaliana del infierno y del paraíso.

“Más sobre ángeles” está conectado con “El ángel de Bernini, mi ángel” –la acusada relación entre ambas piezas la ha analizado Richmond (1977)– al llevar el narrador a otro personaje femenino a contemplar el ángel de Bernini, el original, en una iglesia, cuya imagen se incluye. Esta mujer le pregunta quién es aquella a la que el narrador identificó con el ángel, dando entender que ha leído “El ángel de Bernini, mi ángel”. Esta le indica su observación en este texto del mayor interés por la obra de arte frente a la figura de la amada y el narrador lo corrobora. Ofrece, además, una nueva reflexión al contemplar el ángel con este personaje femenino: “nuestro amor, más eterno

que el mármol” (Ayala, 2012: 1289), “todas las alegrías y todas las tristezas de todos los ángeles del cielo estaban cifradas en tu nombre” (*ibidem*), “cuando una vez me he atrevido a pronunciarlo en voz alta, las legiones celestiales debieron acudir juntas a mi boca” (Ayala, 2012: 1291). La eternidad amorosa no será consuelo en “Tu ausencia”, donde el narrador va a echar de menos “el enorme consuelo de realizarse entre las cosas del mundo conocido y en la presencia viva del ser amado” (Irizarry, 1972: 3). Pese a la conexión con “El ángel de Bernini, mi ángel”, “Más sobre ángeles” no se ha colocado junto a este texto, sino tras “En la Sixtina” porque está ubicado en la misma ciudad, Roma, además de que podemos intuir o deducir que el narrador va acompañado de la misma mujer.

En “El espejo trizado” –objeto que volverá a aparecer en otros textos, así como en el epílogo (y en el prólogo a *La cabeza del cordero*)–, el motivo principal es el paso del tiempo y la belleza. El narrador recuerda una situación ocurrida hace un año en la que ella estaba muy afligida y reflexionaron acerca de la fugacidad de la belleza. El narrador conecta esta anécdota con un asunto presente: ella le dice preocupada que se le ha roto el espejo que le regaló. Ambos comentan un soneto de Rubén Darío: a ella le hace pensar en la felicidad íntima y sus objetos preciosos y a él, en el espejo roto “sabiendo que nunca habremos de asomarnos juntos a su cristal” (*ibidem*). El narrador analiza el soneto de Darío y se identifica con él: “como yo ahora, se pasó él la vida entera –¡insensato!– queriendo apresar la belleza del mundo contra el tiempo que huye, y todo se le escapaba de las manos, como a mí; todo se le desvanecía en ceniza; todo” (*ibidem*).

Ella seguirá acompañando al narrador en sus actos contemplativos. En “Un pájaro azul”, ella lo llama para que observe un pájaro que ha visto y que juntos compartan la ilusión, pero al mirar detenidamente se dan cuenta de que se trata de un trozo de tela. El narrador la consuela diciéndole que “es más hermoso y me gusta más que si hubiera sido de verdad, porque ese pájaro lo has creado tú, tú lo has inventado, es obra tuya” (Ayala, 2012: 1292). Esta idea le hace preguntarse si no será él otra invención de su amada. En “Mientras tú duermes”, el personaje femenino ha dejado de contemplar para ser la contemplada. El narrador la observa, como Fauno en *Fauno descubriendo a una mujer*<sup>35</sup> de Picasso, imagen que se incluye, mientras ella está durmiendo. Ella ha pasado a ser la

---

<sup>35</sup> El título original en francés es *Faune dévoilant une femme*. El “desvelando” –o “descubriendo”, como han traducido en el museo Reina Sofía– se ha traducido por “devorando” en la edición de las *Obras completas* de 2012.

belleza admirada, alejada e inalcanzable porque el narrador no puede acceder a su mundo onírico. Se produce, así, una distancia insalvable entre los amantes.

En “Lake Michigan”, el narrador presenta una anécdota con ella, que quiere alquilar una casa a la orilla de un lago, pero no pueden por el peligro de derrumbe. Esto le hace recordar que el otoño pasado emergieron peces muertos del lago debido a la “*pollution*” (Ayala, 2012: 1294), préstamo que hace ubicar el texto en Estado Unidos, sin concretarse en una ciudad. El narrador piensa en Venecia (la cual visitó y contempló en postales en “Un regreso a la Venecia de Proust”), otra ciudad que va sucumbiendo a las aguas y muriendo. Incluye numerosas referencias, incluso a un trabajo académico, e interpreta que “no es tanto que ella misma [Venecia] esté muerta como que, con imponente magnificencia, aloja la muerte en su seno” (Ayala, 2012: 1295). El narrador anciano, como la ciudad, alberga la muerte, siendo esta idea una con connotaciones barrocas. Tras estas reflexiones, recuerda una canción titulada *Lake Michigan*, que escuchaba en su juventud en Madrid, lugar del que ahora se encuentra alejado, tanto en el tiempo como en el espacio, y menciona la guerra civil española y el exilio consecuente: “vinieron después los desastres de la guerra, y seguramente nunca más acudió a mi memoria esa pieza de música [...] hasta que el imprevisible destino me ha conducido a esta orilla que devora casas y devuelve peces muertos” (*ibidem*). La música, como en este texto y en el de “¡Aleluya, hermano!”, adquiere una presencia notoria en “El Mesías”, cuyo título es una referencia a la composición musical, de carácter religioso, de Händel. Esta vez el narrador se encuentra en Chicago, lugar que le ofrece una vida cultural intensa, sobre todo musical. Relata su asistencia a un concierto con ella y explica la experiencia espiritual (y física) que viven. Irizarry destaca el contraste entre ambas experiencias: “la experiencia espiritual resulta algo profana debido a un hecho tan trivial como la dureza del asiento, que logra imponerse” (1972: 3). El narrador y su acompañante se camuflan con el resto del público, como ocurría con la masa de turistas de “En la Sixtina”. Todos acuden después del concierto a un restaurante chino, pero el narrador y ella se separan de la masa y deciden no ir a ese sitio.

En “La trapecista y su muerte” –cuyo contenido periodístico ya hemos indicado, en relación con las noticias de la primera parte de “Diablo mundo”– el narrador está de vacaciones con ella en una ciudad desconocida. En una plaza, observan a un equilibrista que recorre un cable y el narrador recuerda un caso que escuchó en su infancia de la muerte de una trapecista durante su espectáculo. “Sin literatura” está ubicado en Chicago, como “El Mesías”, y al final del texto se indica la fecha de su redacción: 10 de mayo de

1973. El narrador visita el Museo Oriental de la ciudad y allí examina una momia, que le produce una ternura inaudita. La momia le suscita un comentario metaliterario, que alude al título “Sin literatura”: “hablar de un misterioso reencuentro a través de los tiempos sonaría a literatura, bien lo sé. Basta, pues” (Ayala, 2012: 1303). La contemplación y la ternura que le produce al narrador quedan plasmadas, a su vez, en la fotografía donde aparece el propio autor observando una momia de ese mismo museo.

En “Amor sagrado y amor profano”, el narrador llega a casa después de trabajar, se sienta a tomar una copa y hojear una revista. En esta situación, por un lado, va a reflexionar acerca de los distintos tipos de amor, el sagrado, que identifica de nuevo con un ángel, y el profano, representado por una “gentil amiga” (Ayala, 2012: 1306). Estos amores aparecen personificados en el cuadro de título homónimo de Tiziano y en el detalle de una escultura de un ángel en la catedral de Reims. Por otro lado, el narrador va a recordar un amor pasado, esa gentil amiga, cuyo recuerdo se lo ha suscitado la imagen de una mujer de la revista. Se despide de ella en un acto simbólico, alzando su copa. La figura de la amada, fundamental en los textos anteriores, va a desaparecer en “Tu ausencia”, único texto encabezado por dos epígrafes —estos se habían utilizado para la obra y “Diablo mundo”— de Shakespeare y Baudelaire: “Si no estás hasta los pájaros enmudecen” y “La adorable primavera ha perdido su aroma” (Ayala, 2012: 1307, en inglés y en francés en el original). El personaje femenino que había acompañado al narrador en los textos anteriores, como decíamos, ha desaparecido. Este, entonces, relata cómo se le presenta el mundo en soledad, sin ella, sin el amor que le brindaba, que era su fuente de felicidad, la cual era capaz de suspender el tiempo. La ausencia del amor ha producido un “dulce sufrimiento” (*ibidem*). El narrador alberga esperanza en un futuro reencuentro, en alusión al amor constante más allá de la muerte de Quevedo, pero entre tanto el mundo se le presenta vacío. Echa de menos las “tonterías” (Ayala, 2012: 1308) que compartía con ella y ofrece un listado de gestos cotidianos, cuya ausencia hace que el mundo se le presente como “tan sólo una lejana e incolora fantasmagoría” (*ibidem*), como un diablo mundo, podríamos añadir. La pérdida de la amada también se da en “Las golondrinas de antaño”. La desaparición de un restaurante no le preocupó al narrador cuando sucedió hace un año y aún estaba con ella, pero ahora que está solo el recuerdo de ese restaurante que ya no está le produce una “total desolación” (Ayala, 2012: 1309). Le viene el recuerdo de cuando iba con ella al restaurante y siente esperanza en volver a vivir juntos “instantes de dulce felicidad” (*ibidem*). En cualquier caso, ese lugar ya no será testigo de su dicha, “como las golondrinas del verano pasado” (*ibidem*). La alusión



al poema de Bécquer se produce también por la inclusión de un texto autógrafa de la rima LIII.

En “Un sueño”, otro texto con dedicatoria (como “En Pascua Florida”, si bien en este caso es a Julieta, la nieta de Ayala), el narrador relata un sueño en el que contempla un nacimiento –aparece reproducida la escena con figuras de papel de Wenzel Fieger–. El narrador describe el portal de Belén, en el que descubre una figura que le llama la atención: un ángel que se cubre los ojos porque está llorando. Intuye que hace esto porque se le ha asignado velar el sepulcro futuro de Jesús, que acaba de nacer. Este ángel es “de desolación” (Ayala, 2012: 1311), “aguafiestas” e “inoportuno” (Ayala, 2012: 1313), pues está triste en un momento de felicidad por el nacimiento. El narrador reflexiona sobre la celebración de momentos de dicha y el sufrimiento en momentos de duelo, pero en este momento de felicidad le invade también la tristeza. Concluye preguntándose si, pese al sufrimiento futuro, merece la pena una nueva vida.

“Lloraste en el Generalife” supone un cambio por la aparición de una nueva figura femenina. Esta aparece con el nombre de Carolyn. Ambos visitan la Alhambra y ella llora emocionada por la belleza. Ambos intentan apresar el momento: ella mediante la fotografía y el narrador mediante la escritura, pese a que él le había dicho que es inútil el intento de capturar el tiempo. A este texto lo acompaña una fotografía de Ayala y su pareja, Carolyn Richmond, en el Generalife. “Música para bien morir” vuelve a estar ubicada en Nueva York, si bien desde este lugar al narrador le sobresalta un recuerdo de Roma, en concreto de la Piazza di Spagna, representada en una fotografía. El narrador, anciano y solo, sale a pasear un día espléndido de primavera por la Quinta Avenida, lo que le supone una vuelta momentánea a su juventud y la felicidad asociada a ella. Además de pararse frente a una joyería que le hace pensar en Roma, se detiene ante el escaparate de una tienda musical. Se fija en los discos y le llama la atención la colección *Music for...* Piensa, con ironía, en la utilidad de crear o reunir canciones para momentos determinados. Esa misma noche, se despierta debido a una tormenta. Para luchar contra el insomnio y los pensamientos negativos que este le produce, enciende la radio, su única compañía. Suena una canción íntima y solemne y el locutor anuncia, creando un desenlace sorprendente, que se trata de *Music for the moment of Death*. Este cierre irónico, tono muy presente en los “Recortes del diario *Las Noticias, de ayer*”, ha efectuado una apertura, no obstante, hacia la muerte, cuya presencia se había dejado notar en textos anteriores. Richmond (2018: 244-245) destaca que el motivo de la muerte ya se había anunciado en textos como “Nuestro jardín”, “Día de duelo”, “El querubín difunto”, “*Lake*

*Michigan*”, “La trapecionista y su muerte” y “Sin literatura”. En “Mímesis, némesis”, el narrador, esta vez acompañado por alguien indeterminado pues únicamente utiliza la primera persona del plural, está contemplando un ejemplar que le muestra un coleccionista de la mariposa Kallima, cuyas alas por fuera simulan una hoja seca para camuflarse de los depredadores. La imagen de la mariposa que se incluye no muestra esta parte de las alas, sino la interior, de colores vivos azulados y naranjas. Esta mariposa, piensa el narrador, imita a una hoja inerte y ahora el mismo insecto lo está. La califica, por ello, de “maravillosa” y “admirable” (Ayala, 2012: 1320).

Este último texto de “Días felices” –y, a su vez, de *El jardín de las delicias*– ofrece una reflexión sobre la muerte al hilo de la observación de un elemento bello, esa mariposa, ya muerta. Con esta asociación entre belleza y muerte se cierra la sección y, con ello, el libro completo. Otros motivos tratados en “Días felices”, como la temática del paso del tiempo y la cercanía a la muerte que conlleva la vejez, aparecerán en el epílogo del autor, así como la figura de la amada que ha acompañado al narrador y a la que se ha dirigido en numerosas ocasiones en segunda persona, produciéndose con ello un trasvase de la ficción a lo paratextual (Orozco Díaz, 2010):

volará el tiempo; y si un día, hacia el final de los tuyos, esas manos que siempre han de seguir siendo bonitas lo abren, y esos ojos que tanto he querido recorren sus líneas, ¿qué sentimientos despertarán entonces en ti? Tiemblo ante la idea de que pudieran perturbar cruelmente tu sosiego. Pero también tiemblo de pensar que, pues tu prudencia es infalible, quizá nunca jamás te atrevas a destapar el arca (Ayala, 2012: 1322).

La felicidad a la que alude el título “Días felices” pertenece al pasado, es una felicidad rememorada. Según Irizarry, en los últimos textos la vejez “se tiñe de melancólicas consideraciones acerca del sentido de lo vivido y la inevitable pérdida de la vitalidad” (1971: 131). En la rememoración de la dicha junto a la amada, o junto a la madre en los primeros textos, hallamos otra alusión al “Canto a Teresa” de *El Diablo Mundo* (2013) de Espronceda, clave de lectura no solo de “Fragancia de jazmines”, sino también de toda esta sección, homónima del poema esproncediano. En este canto, el yo poético se lamenta por la muerte de su amada y también recuerda los momentos de felicidad que compartieron (incluso identifica a Teresa con un ángel). La literatura, la pintura, la escultura, la música, etc. forman parte de esa vida recordada, de ahí el despliegue de las numerosas referencias intertextuales, las cuales ha estudiado minuciosamente Hiriart (1972b), en concreto, de los textos que aparecieron en las *Obras*

*narrativas completas* de 1969 que, posteriormente, pasaron a formar parte de *El jardín de las delicias*.

Podemos determinar, entonces, que la sección “Días felices” es un ciclo cuyos textos tienen un único protagonista que es, a su vez, narrador autodiegético, que avanza en el tiempo y recorre diversos lugares (Nueva York, Roma, Sicilia, Salamanca, Chicago, Granada... o bien un lugar indeterminado). Se relatan diferentes sucesos cotidianos que representan la felicidad, los cuales recuerda el narrador en su vejez, sintiéndose cercano a la muerte. Además de la rememoración de anécdotas pasadas, el narrador en ocasiones plasma lo que le ha ocurrido el mismo día, como si de un diario se tratase, forma a la que ha hecho mención en “Una mañana en Sicilia”. Como la mayoría de los textos se publicaron en diferentes revistas y colecciones, y con diferente fecha –las piezas se han reunido y combinado *a posteriori*, como afirma Richmond (2018: 53), no se han creado con un propósito unificador previo–, podríamos calificar “Días felices” de ciclo completo, según la clasificación de Ingram (1971), el que, recordemos, se vislumbra como obra unitaria durante el proceso de creación de los relatos individuales. La propia Richmond (2018: 113), con su calificación de los textos de “Días felices” como “episodios” o “capítulos” de un conjunto que no dejan de ser independientes, remite a la definición de ciclo. Paredes afirma que en *El jardín de las delicias* convergen dos procedimientos estructurales, “la colección de relatos enlazados por una idea central y la integración de elementos en torno a una trama general” (2021a: 111), respondiendo con ello también a los criterios del ciclo. Para este autor, esta obra ayaliana, “lejos de producir la impresión de un conjunto de piezas aisladas, reunidas de forma caprichosa al azar, delata un profundo sentido de unitiva continuidad” (2021a: 49). Asimismo, Orozco Díaz puntualizó la importancia de leer las piezas de la obra tal y como aparecen ordenadas: “aunque cada una tenga una autonomía y valor por sí, descompondríamos la estructura y cambiaría su efecto y sentido si leyésemos las piezas que comprenden en orden inverso” (2010: 97).

No podemos obviar que “Días felices” es una sección de *El jardín de las delicias*, que contiene también “Diablo mundo” con dos partes diferenciadas: noticias y diálogos macabros e irónicos. Como ya mencionamos, “Días felices” representa la felicidad, aunque sea pasada y fugaz, y “Diablo mundo”, la perversidad y las desgracias humanas. Entre las dos secciones se produce un fuerte cambio de tono (Irizarry, 1971: 127), del irónico al lírico y el melancólico. Son dos caras de la misma moneda: la primera sección representa el infierno, el panel derecho de *El jardín de las delicias* del Bosco, y la segunda sección, el paraíso (anhelado), el panel izquierdo de dicho cuadro. Se trata de un infierno

y un paraíso en la tierra, de las desdichas y las alegrías de una vida humana. Entonces, es como si ambas secciones se combinaran en el panel central de la pintura holandesa. En *El jardín de las delicias* el autor ha recorrido un camino “desde la fingida objetividad de la prensa, pasando por anónimas voces dialogantes, hasta la engañosa subjetividad de unas piezas presuntamente autobiográficas” (Richmond, 2018: 39). En definitiva, se trata de una colección *sui generis*.

## CONCLUSIONES

Con el trazado del desarrollo histórico que experimentaron las colecciones a lo largo de una amplia tradición literaria, especialmente la hispánica, desde la Edad Media hasta el siglo XX, hemos concluido con el reconocimiento de una modalidad narrativa que puede llegar a determinar la idiosincrasia de los textos que reúne al disponer formas de engazarlos. Dicho modelo se caracterizaría por la reunión de textos desde una visión orgánica que los integra en un todo literario, diferenciando subtipos según su mayor inclinación a la autonomía de sus componentes (como las colecciones propiamente dichas, las recopilaciones y las antologías) o a su interdependencia (como los ciclos). Asimismo, con los resultados obtenidos del análisis de *El boxeador y un ángel*, *Cazador en el alba*, *Los usurpadores*, *La cabeza del cordero*, *Historia de macacos* y *El jardín de las delicias* hemos puesto de relieve la figura de Ayala en la sostenida creación de colecciones de narrativa breve, al haberlas cultivado de manera continuada a lo largo de su trayectoria literaria.

En dicho recorrido histórico hemos constatado la presencia de los cuentos y las novelas cortas en contextos literarios diversos, dado que esos textos no solo se agrupaban en libros recopilatorios, sino que también se publicaban sueltos en diferentes medios (como la prensa y las revistas literarias), se incluían en misceláneas o se insertaban en novelas y obras mayores de diversa naturaleza. En particular, de las diversas formas de engarce que pueden presentar las colecciones, ha sido necesario poner el foco de atención en el marco, que se ha usado con frecuencia a lo largo de varios siglos en la literatura española. Podemos confirmar que, en general, en las compilaciones medievales tiene gran presencia y aparece de diversas formas (estructura dialogante, técnica de las cajas chinas, imbricación entre el marco y los relatos enmarcados, etc.). Tras el punto de inflexión que supone el *Decamerón* como modelo de colección enmarcada, en las recopilaciones del siglo XVI de nuestra tradición literaria esta forma compositiva pierde peso, pero en las del XVII vuelve a predominar, pese a la importancia que adquieren las *Novelas ejemplares* como modelo de colección con la sucesión de relatos de manera independiente. De este modo, tras ese paréntesis que supone el siglo XVI, es el modelo boccacciano el que se impone en el XVII. Asimismo, en esta centuria no se produce mayoritariamente la imbricación entre los relatos enmarcados y la historia del propio marco –aunque hay obras destacadas en este ámbito, como la de María de Zayas–. Más adelante, en el siglo XVIII, se reeditan y traducen colecciones y se publican volúmenes

originales enmarcados que tienden a desarrollar una tertulia como situación propicia para la inclusión de relatos. A partir del siglo XIX, dado que la práctica generalizada ya no es la colección sino la recopilación de relatos publicados en prensa, el marco tiende a adquirir carácter narrativo al desarrollarse en los propios relatos, encuadrando una única historia y, en consecuencia, aparece en un cuento, en lugar de establecerse como una estructura externa. Además, aún se pueden hallar obras en el siglo XX con esta técnica tradicional, si bien constatamos que no se trata de una práctica frecuente en este período, por lo que habrá lugar para otro tipo de ordenaciones aglutinantes. Comprobamos que no se trata de una mera supresión del marco, sino de una evolución a distintas formas de engarce. La cohesión explícita que otorgaba esta técnica se pierde, pero se gana en coherencia implícita, a través del título o el prólogo y gracias a la convergencia de elementos como el espacio, el tiempo, el tema, los motivos, el tono o, incluso, la voz narrativa. Aunque ninguna de las colecciones ayalianas está enmarcada, nuestro autor emplea este tipo de conexiones e, incluso, utiliza en algunos cuentos un marco, como en “La vida por la opinión” o “Violación en California”, siguiendo esta práctica efectuada con frecuencia en el cuento literario decimonónico.

Si tenemos que determinar un modelo de confección de libros de relatos para Ayala, este sería, sin duda, las *Novelas ejemplares* de Cervantes, con la ausencia de marco y la yuxtaposición de textos (salvo los dos últimos imbricados) que muestran, a su vez, conexiones internas que los lectores debemos descifrar. Es cierto que desde la crítica se ha afirmado que la influencia cervantina, en general, es acusada en la obra ayaliana, tanto teórica como de creación. Nos sumamos a la consideración de Blanes Valdeiglesias (2001) acerca del paralelismo entre las colecciones ayalianas y las *Novelas ejemplares*, al tratarse de relatos autónomos, pero íntimamente unidos, y a la de Orozco Díaz (2010), que también ha apuntado que Ayala sigue el modelo cervantino de agrupación de relatos breves.

Recordando que en las colecciones enmarcadas de los siglos XVII y XVIII se solía desarrollar una tertulia en un espacio concreto, como puede ser un jardín, y pensando en *Las semanas del jardín*, obra presuntamente enmarcada que Cervantes anunció en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y no llegó a publicar, podría relacionarse el título ayaliano de *El jardín de las delicias* con esta tendencia, si bien en esta obra, aunque aparece un jardín, no está presente en todos los textos reunidos, de modo que no se llega a establecer como espacio común. Por otra parte, el modo ayaliano de publicar, recopilar y titular relatos y colecciones comparte similitudes con el modo decimonónico, en

términos generales. En concreto, Clarín encabezó algunos de sus libros de relatos con una novela corta cuyo título, además, utilizaba para el conjunto. Algunos autores, en las recopilaciones con cuentos ya publicados, elegían el título de una de las narraciones, mientras que otros las incluían bajo un título englobador que buscaba, además, la cohesión. En este último sentido, destacan las recopilaciones de Pardo Bazán. Ambas estrategias las empleó Ayala.

Al vincular la narrativa breve ayaliana con estos modelos tradicionales del género, necesariamente se han establecido concomitancias entre los dos capítulos de esta tesis doctoral y, con ello, llegamos a observar la pervivencia de formas procedentes de la tradición hispánica en la obra de Ayala. Además de estas influencias, se nos presenta de forma muy evidente la especificidad de los volúmenes de relatos ayalianos, cuya permeabilidad, flexibilidad o apertura son sus características fundamentales. El listado que hemos elaborado con las diferentes colecciones, recopilaciones, antologías ayalianas y los relatos que reúnen, así como los relatos que se publicaron sueltos, junto a la tabla que lo complementa en el segundo anexo, es un ejemplo del laberinto bibliográfico que supone la obra del granadino. Nos hemos enfrentado a textos que han sufrido tensiones intergenéricas y numerosos trasvases en su publicación, los cuales aparecerán, además, insertos en obras de difícil e imprecisa catalogación. Nos parece que las metáforas que han utilizado dos estudiosos para explicar la forma compositiva ayaliana remiten a la misma idea que planteamos. Para Blanes Valdeiglesias (2001: 149) esta es similar al *collage*, en tanto que se trata de una obra compuesta por elementos de diversa procedencia, y para Orozco Díaz es semejante al retablo: “igualmente en un retablo o capilla barrocos se colocan tallas o imágenes del mismo estilo realizadas antes, y quedan integradas y, teniendo su valor independiente, pueden reforzar la expresividad del conjunto no sólo plástica sino ideológicamente” (2010: 94). En este sentido, afloran los elementos cohesionadores y divergentes que Ayala empleaba en sus volúmenes de narrativa breve:

*El boxeador y un ángel*: se produce el desarrollo de las tramas de los relatos en un mismo espacio, una ciudad industrializada con la presencia destacada del cine. Los cuentos, además, comparten el mismo tipo de narrador, heterodiegético, salvo uno homodiegético, caso justificado por las exigencias de la propia historia. Son recurrentes una serie de técnicas de corte vanguardista y las referencias intertextuales.

*Cazador en el alba*: el espacio está claramente diferenciado en los dos relatos aquí reunidos, una ciudad española y otra alemana. Ambos narradores son heterodiegéticos,

pero utilizan una focalización distinta, interna y omnisciente. Los protagonistas sufren la misma desolación, pues el primero está muy enfermo y la segunda acaba falleciendo.

*Los usurpadores*: la mayoría de los protagonistas de estos relatos usurpa el poder de alguna forma. Cada uno pertenece a una época distinta del pasado español, pero todos se ven envueltos en algún conflicto, en ocasiones fratricida, que remite a la guerra civil española. El narrador es heterodiegético y suele adoptar la focalización de un personaje para, con ello, desplegar la ambigüedad. Los desenlaces son, mayoritariamente, circulares. El último texto funciona como epílogo lírico del conjunto.

*La cabeza del cordero*: los relatos están ordenados siguiendo el criterio cronológico de las historias narradas (antes, durante y después de la Guerra Civil). Las anécdotas derivadas de esta representan las causas y las consecuencias de los conflictos humanos. Los protagonistas son los propios narradores del relato, excepto en un caso que hallamos un narrador heterodiegético.

*Historia de macacos*: el tono compartido es cómico e irónico y, aunque las anécdotas narradas son triviales, el tema principal es el sufrimiento humano. El espacio es, en ocasiones, indeterminado, mientras que en otros casos aparecen ciudades como Buenos Aires y Nueva York. El narrador también adquiere diferente caracterización en los relatos. El orden es significativo, con una distribución por parejas.

*El jardín de las delicias*: cada una de sus partes presenta características propias. “Recortes del diario *Las Noticias*, de ayer” reúne textos que imitan artículos periodísticos; “Diálogos de amor” alberga textos que comparten la estructura dialogante y el tono macabro e irónico de la sección anterior; “Días felices” presenta los textos ordenados cronológicamente, desde la infancia hasta la senectud del (mismo) protagonista, que es, a su vez, el narrador. Este, en ocasiones, va acompañado de un personaje femenino al que se dirige en segunda persona. Ambos contemplan obras pictóricas y arquitectónicas en sus viajes por distintas ciudades europeas y estadounidenses.

Dependiendo del concepto más o menos restrictivo que manejemos del *short story cycle*, podremos calificar alguna obra ayaliana como tal género: *El boxeador y un ángel*, *Los usurpadores* y “Días felices”, segunda sección de *El jardín de las delicias*, se corresponden con los ciclos completos, en términos de Ingram (1971), aquellos que se vislumbran durante el proceso de creación en lugar de *a priori*, pues en todas las colecciones ayalianas siempre hay algún relato que ya ha sido publicado previamente en prensa o en alguna revista literaria. Una vez publicados, Ayala atisbaría o confirmaría el carácter unitario y decidiría reunirlos en un mismo libro estableciendo esas conexiones



internas apuntadas anteriormente. Estas obras, cercanas al concepto de ciclo, siguen un principio coordinativo, en palabras de Sobejano (1992). La interrelación que muestran los relatos es tan acusada que podrían llegar a responder al principio subordinante que propone este estudioso. *Cazador en el alba*, *La cabeza del cordero* e *Historia de macacos*, en cambio, son colecciones muy cohesionadas cuyos relatos presentan conexiones temáticas y de otros tipos, como hemos detallado. Estas últimas responden a la yuxtaposición que postulaba Sobejano, si bien las numerosas conexiones que unen los relatos hacen que estos se aproximen al principio compositivo de la coordinación.

Hallamos, entonces, dos grandes modalidades en las colecciones ayalianas: aquellas que se acercan al ciclo y las que lo hacen a la colección al uso. Para cada uno de estos tipos, Ayala utiliza una forma distinta de titular: en el primer caso, se trata de títulos abarcadores, que parecen indicar un principio de coordinación, frente al segundo caso, en el que selecciona el título de uno de los relatos reunidos, que, según este último estudioso, es un recurso bastante común en los libros de relatos que siguen un principio de yuxtaposición. En este último caso, el título suele ser el del primer relato, a excepción de *La cabeza del cordero*, volumen para el que el autor utiliza el título del último. Cabe destacar que *El boxeador y un ángel* se aleja de esta indicación al llevar por título el del primer cuento reunido, pese a responder al principio de coordinación y ser más cercano al concepto de ciclo que al de colección, particularidad que Gomes (2000) ya señaló que se podía dar.

Los dos tipos de colecciones ayalianas muestran sus propias particularidades. Las que se asemejan a los ciclos cumplen con todos los criterios unificadores de esta modalidad (la recurrencia del tema, del tiempo y del espacio, además de la función como apertura y cierre del primer y el último texto, respectivamente), con la excepción de los personajes, ya que en las obras de Ayala no encontramos un grupo de caracteres que deambulen por los distintos relatos y se encuentren. Únicamente podemos intuir que el narrador homodiegético de “Días felices” es el mismo personaje que atraviesa diferentes etapas de su vida, del mismo modo que podemos deducir que el personaje femenino que lo acompaña en algunos textos es el mismo. Los personajes de *El boxeador y un ángel* no se llegan a cruzar, pese a convivir en el mismo lugar, y en *Los usurpadores* no coinciden porque pertenecen a épocas distintas. Por su parte, *Cazador en el alba*, *La cabeza del cordero* e *Historia de macacos*, que se asemejan a las colecciones al uso, poseen elementos convergentes que van más allá de la temática común, como puede ser el tono y el espacio, así como un orden de los relatos nada aleatorio. Por ello, observamos que

los libros de relatos ayalianos no responden enteramente a los criterios del ciclo y de la colección. La obra de Ayala nos conduce, así, a un replanteamiento de estos conceptos genéricos tradicionales.

Los géneros y, en particular, la colección y el ciclo no conforman compartimentos estancos. Si difuminamos sus fronteras, estos quedan establecidas en un espectro, como si se tratara de una gama de colores con matices intermedios. No en vano Ingram en su célebre trabajo situó el *short story cycle* en un *continuum* entre la colección y la novela. Las fronteras entre estos tres subgéneros narrativos se diluyen, del mismo modo que son imprecisos los límites entre el cuento y la novela corta y entre esta y la novela. De hecho, en ambos casos hemos observado que se suele seguir la misma estrategia editorial al etiquetar ciclos y novelas cortas como novelas. Pese a estas imprecisiones genéricas, no podemos dejar de destacar las ventajas analíticas que ofrece el concepto de ciclo para la obra de Ayala, categoría que se muestra, a su vez, extrapolable a los libros de relatos de otros autores. Merecería, pues, ser ponderada en un estudio prospectivo la aplicabilidad de los conceptos genéricos, repasados en el primer capítulo de la tesis, en el análisis de compilaciones de relatos contemporáneos. No pocas obras recientes, publicadas en España por editoriales como Impedimenta y Páginas de Espuma, son susceptibles de ser clasificadas en la categoría de ciclo o colección integrada de relatos: *La muerte juega a los dados* (2015) y *La biblioteca de agua* (2019) de Clara Obligado, *El nervio óptico* (2017) de María Gainza, *El silencio y los crujidos* (2018) de Jon Bilbao, *Anatomía sensible* (2019) de Andrés Neuman, *La claridad* (2020) de Marcelo Luján, *Malaventura* (2022) de Fernando Navarro, etc.

Asimismo, queda pendiente un estudio del *modus operandi* de Ayala de reubicar los relatos de sus colecciones en diferentes recopilaciones y antologías de su propia autoría, lo cual conduce a una dispersión en la obra de sus últimos años. En una posible investigación futura, cabría analizar las intenciones y la configuración de las recopilaciones y las antologías ayalianas, incluidas *El as de bastos* y *De triunfos y penas*, y determinar cuál es el criterio compositivo que empleó nuestro autor en cada una de ellas (temático, de representatividad u otros).

## Conclusions

By tracing the historical development of collections throughout a wide literary tradition, specially, within the Hispanic one, from the Middle Ages to the twentieth century, we have concluded with the recognition of a narrative modality that could determine the idiosyncrasy of the texts it brings together by arranging ways of linking them. Such a model would be characterised by the gathering of texts from an organic viewpoint that integrates them into a literary whole, differentiating subtypes according to their inclination to the autonomy of their components (such as collections, compilations, and anthologies) or to their interdependence (such as short story cycles). Likewise, with the results obtained from the analysis of *El boxeador y un ángel*, *Cazador en el alba*, *Los usurpadores*, *La cabeza del cordero*, *Historia de macacos*, and *El jardín de las delicias*, we have highlighted Ayala's role in the sustained creation of collections of short stories, having cultivated them continuously throughout his literary career.

In this historical review, we have noticed the presence of short stories and short novels in different literary contexts, given that these texts were not only grouped together in compilation books, but were also published separately in different media (such as the press and literary magazines), included in miscellany, or inserted in novels and various major works. Given the different forms of linking that collections can present, it has been especially necessary to focus on the frame structure, which has been used frequently over several centuries in Spanish literature. We can confirm that, in general, it has a strong presence in medieval compilations and appears in various forms (dialogical structure, Chinese box technique, interdependence between the frame and the framed stories, etc.). After the turning point represented by the *Decameron* as a model of framed collection, this compositional form loses weight in the sixteenth century compilations of our literary tradition, but in those of the seventeenth century it is once again predominant, despite the importance acquired by the *Novelas ejemplares* as a model of collection with the juxtaposition of stories in an independent manner. Thus, after the parenthesis of the sixteenth century, it was the Boccaccian model that prevailed in the seventeenth century. Likewise, in this period, the interdependence between the framed stories and the history of the frame itself did not occur for the most part, although there were some outstanding works in this field, such as that of María de Zayas. Later, in the eighteenth century, collections were republished and translated, and original framed volumes were published, which tended to develop a gathering as a situation conducive to the inclusion of stories.

From the nineteenth century, since the generalised practice is no longer the collection, but the compilation of stories published previously in press, the frame tends to acquire a narrative character as it is developed in the stories themselves, framing a single story and, consequently, appears in a short story, instead of being established as an external structure. Moreover, it is still possible to find works in the twentieth century with this traditional technique, although we note that it is not a frequent practice in this period, so other types of agglutinating arrangements will appear. We can see that this is not merely a case of eliminating the frame, but of an evolution towards different forms of linking. The explicit cohesion provided by this technique is lost, but implicit coherence is gained through the title or the prologue and thanks to the convergence of elements such as space, time, theme, motifs, tone, and even the narrator. Although none of the Ayalian collections is framed, our author employs these types of connection and even uses a frame in some stories, as in “La vida por la opinión” or “Violación en California”, following this practice frequently used in the nineteenth century literary short story.

If we have to determine a model for Ayala’s books of stories, it would undoubtedly be Cervantes’ *Novelas ejemplares*, with the absence of frame and the juxtaposition of texts (except for the last two imbricated ones), which also show internal connections that readers are to decipher. It is true that scholars have affirmed that Cervantes’ influence, in general, is evident in Ayala’s work, both theoretical and creative. We agree with Blanes Valdeiglesias (2001) regarding the parallelism between Ayala’s collections and the *Novelas ejemplares*, as they are autonomous but intimately linked stories, and with Orozco Díaz (2010), who has also pointed out that Ayala follows Cervantes’ model of grouping short stories.

Recalling that in the framed collections of the seventeenth and eighteenth centuries a gathering usually took place in a specific space, such as a garden, and thinking of *Las semanas del jardín*, a presumably framed work that Cervantes announced in *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* but never published, the Ayalian title of *El jardín de las delicias* could be related to this tendency, even if in this work, although a garden appears, it is not present in all the collected texts, so that it is not established as a common space. On the other hand, the Ayalian mode of publishing, compiling, and titling stories and collections shares similarities with the nineteenth century mode, in general terms. Specifically, Clarín used to head his books of short stories with a short novel, the title of which he also used for the collection as a whole. Some authors, in compilations of already published stories, chose the title of one of the short stories, while others included them

under a comprehensive title that also sought cohesion. In the latter sense, Pardo Bazán's compilations stand out. Both strategies were employed by Ayala.

By linking Ayala's short fiction with these traditional models of the genre, concomitances have necessarily been established between the two chapters of this dissertation and, in doing so, we have come to observe the survival of forms from the Hispanic tradition in Ayala's work. In addition to these influences, the specificity of Ayala's volumes of short stories, whose fundamental characteristics are permeability, flexibility, and openness, is very evident. The list we have drawn up of the different collections, compilations and anthologies of Ayala stories and the stories they contain, as well as the stories that were published separately, together with the table that complements it in the second appendix, is an example of the bibliographical labyrinth that the Granada-born writer's work represents. We have been confronted with texts that have experienced intergeneric tensions and numerous transfers in their publication, which will appear, moreover, inserted in works that are difficult and imprecise to catalogue. It seems to us that the metaphors used by two scholars to explain the compositional form of Ayala refer to the same idea that we have suggested. For Blanes Valdeiglesias (2001: 149) it is like *collage*, a work composed of elements from different sources, and for Orozco Díaz it is like an altarpiece: "igualmente en un retablo o capilla barrocos se colocan tallas o imágenes del mismo estilo realizadas antes, y quedan integradas y, teniendo su valor independiente, pueden reforzar la expresividad del conjunto no sólo plástica sino ideológicamente" (2010: 94)<sup>36</sup>. In this sense, the cohesive and divergent elements that Ayala employed in his volumes of short narrative emerge:

*El boxeador y un ángel*: the development of the plots of the stories takes place in the same space, an industrialised city with the prominent presence of cinema. The stories, moreover, share the same type of narrator, heterodiegetic, except for one homodiegetic, a case justified by the demands of the story itself. A series of avant-garde techniques and intertextual references are recurrent.

*Cazador en el alba*: the space is clearly differentiated in the two stories gathered here, a Spanish and a German city. Both narrators are heterodiegetic but use a different focalisation (internal and omniscient). The protagonists suffer the same desolation, as the former is very ill, and the latter eventually dies.

---

<sup>36</sup> "In a Baroque altarpiece or chapel, earlier made carvings or images of the same style are also placed, and they are integrated and, having their independent value, can reinforce the expressiveness of the whole, not only plastically but also ideologically".

*Los usurpadores*: most of the main characters in these stories usurp power in some way. Each one belongs to a different period of the Spanish past, but all of them are involved in a conflict, sometimes fratricidal, which refers to the Spanish Civil War. The narrator is heterodiegetic and usually adopts the focalisation of a character in order to deploy ambiguity. The endings are mostly circular. The last text functions as a lyrical epilogue to the whole collection.

*La cabeza del cordero*: the stories are ordered according to the chronological criterion of the stories told (before, during and after the Spanish Civil War). The anecdotes derived from this represent the causes and consequences of human conflicts. The protagonists are the narrators of the story, except in one case where we find a heterodiegetic narrator.

*Historia de macacos*: the shared tone is comic and ironic, and although the narrated anecdotes are trivial, the main theme is human suffering. The space is sometimes indeterminate, while in other cases cities such as Buenos Aires and New York appear. The narrator also shows different characterisations in the stories. The order is significant, with a paired distribution.

*El jardín de las delicias*: each of its parts has its own characteristics. “Recortes del diario *Las Noticias*, de ayer” brings together texts that imitate newspaper articles; “Diálogos de amor” contains texts that share the dialogic structure and the macabre and ironic tone of the previous section; “Días felices” presents the texts in chronological order, from the childhood to the senescence of the (same) protagonist, who is also the narrator. He is sometimes accompanied by a female character whom he addresses in second person. Both contemplate pictorial and architectural works on their travels through different European and American cities.

Depending on the more or less restrictive concept of the short story cycle, we can classify some of Ayala’s works as this genre: *El boxeador y un ángel*, *Los usurpadores* and “Días felices”, the second section of *El jardín de las delicias*, correspond to complete cycles, in Ingram’s terms (1971), those which are perceived during the process of creation rather than *a priori*, since in all Ayala’s collections there is always some short story which has already been published previously in the press or in a literary magazine. Once published, Ayala would catch a glimpse or confirm their unitary character and decide to bring them together in a single book, establishing the internal connections mentioned above. These works, which are close to the concept of short story cycle, follow a coordinating principle, in terms of Sobejano (1992). The interrelation shown by the

stories is so pronounced that they could respond to the subordinating principle proposed by Sobejano himself. *Cazador en el alba*, *La cabeza del cordero*, and *Historia de macacos*, on the other hand, are very cohesive collections whose stories show thematic connections and other affinities, as we have detailed. The latter respond to the juxtaposition postulated by Sobejano, although the numerous connections that unite the stories bring them closer to the compositional principle of coordination.

We find, then, two main modalities in the Ayalian collections: those that are close to the short story cycle and those that are close to the usual collection. For each of these types, Ayala uses a different form of title: in the first case, these are comprehensive titles, which seem to indicate a principle of coordination, as opposed to the second case, in which he selects the title of one of the stories collected, which, according to the last scholar, is a common resource in books of stories that follow a principle of juxtaposition. In the latter case, the title is usually that of the first story, except for *La cabeza del cordero*, a volume for which the author uses the title of the last one. It should be noted that *El boxeador y un ángel* departs from this indication by using the title of the first story collected, even though it responds to the principle of coordination, and it is closer to the concept of short story cycle than to the concept of collection, a particularity that Gomes (2000) has already pointed out could occur.

The two types of Ayalian collections show their own particularities. Those that resemble short story cycles fulfil all the unifying criteria of this modality (the recurrence of theme, time, and space, as well as the function of opening and closing of the first and last text, respectively), except for the characters, since in Ayala's works, we do not find a group of characters who wander through the different stories and meet each other. We can only infer that the homodiegetic narrator of "Días felices" is the same character who goes through different stages of his life, just as we can deduce that the female character who accompanies him in some texts is the same. The characters in *El boxeador y un ángel* do not cross paths, despite living in the same place, and in *Los usurpadores* they do not coincide because they belong to different centuries. On the other hand, *Cazador en el alba*, *La cabeza del cordero* and *Historia de macacos*, which are more like usual collections, have convergent elements that go beyond the common theme, such as tone and space, as well as a non-random order of the stories. For that reason, we can observe that Ayala's books of short stories do not entirely meet the criteria of the short story cycle nor those of the collection. Thus, Ayala's work leads us to rethink these traditional generic concepts.

Genres and, in particular, collection and short story cycle do not form hermetic compartments. If we blur their frontiers, they get established in a spectrum, as if they were a range of colours with intermediate shades. We should remember that Ingram, in his famous work, placed the short story cycle on a *continuum* between the collection and the novel. The boundaries between these three narrative sub-genres are blurred, just as the limits between the short story and the short novel and between the short novel and the novel are vague. In fact, in both cases we have observed that the same editorial strategy is often followed in labelling short story cycles and short novels as novels. Despite these generic inaccuracies, we cannot fail to highlight the analytical advantages offered by the concept of short story cycle for Ayala's work, a category that can also be extrapolated to books of short stories by other authors. The applicability of the generic concepts, reviewed in the first chapter of the dissertation, to the analysis of compilations of contemporary short stories would therefore merit consideration in a prospective study. A number of recent works, published in Spain by publishers such as Impedimenta and Páginas de Espuma, can be classified in the category of short story cycle or collection of integrated short stories: *La muerte juega a los dados* (2015) and *La biblioteca de agua* (2019) by Clara Obligado, *El nervio óptico* (2017) by María Gainza, *El silencio y los crujidos* (2018) by Jon Bilbao, *Anatomía sensible* (2019) by Andrés Neuman, *La claridad* (2020) by Marcelo Luján, *Malaventura* (2022) by Fernando Navarro, etc.

Likewise, a study of Ayala's *modus operandi* of relocating the stories of his collections in different compilations and anthologies of his own authorship, which leads to a dispersion in the work of his later years, is still pending. In a possible future research, it would be necessary to analyse the intentions and configuration of Ayala's compilations and anthologies, including *El as de bastos* and *De triunfos y penas*, and to determine the compositional criteria used by our author in each of them (thematic, representative or other).



## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

- AYALA, Francisco (1930): “Carta a los editores”, en *Cazador en el alba*. Madrid, Ediciones Ulises, pp. 7-12.
- AYALA, Francisco (1944): *El Hechizado*. Buenos Aires, Emecé Editores (Colección Cuadernos de la Quimera).
- AYALA, Francisco (1949a): “Proemio”, en *La cabeza del cordero*. Buenos Aires, Losada, pp. 7-17.
- AYALA, Francisco (1949b): “Prólogo redactado por un periodista y archivero a petición del autor, su amigo”, en *Los usurpadores*. Buenos Aires, Sudamericana, pp. 7-20.
- AYALA, Francisco (1962): “Nota”, en *La cabeza del cordero*. Buenos Aires, Los libros de Mirasol, p. 25.
- AYALA, Francisco (1965a): “Introducción”, en *El rapto*. Madrid, Alfaguara (La Novela Popular Contemporánea, inédita, española, núm. 1), pp. 5-20.
- AYALA, Francisco (1965b): *Mis páginas mejores*. Madrid, Gredos.
- AYALA, Francisco (1965c): “Nota sobre la novelística cervantina”, *Revista Hispánica Moderna*, XXI (1-4), pp. 36-45.
- AYALA, Francisco (1966): *De raptos, violaciones y otras inconveniencias*. Madrid, Alfaguara.
- AYALA, Francisco (1969): *Obras narrativas completas*. México, Aguilar.
- AYALA, Francisco (1983): “Advertencia preliminar”, en *La cabeza del cordero*. Madrid, Alianza. Libro de Bolsillo, pp. 7-8.
- AYALA, Francisco (1989): *Las plumas del fénix. Estudios de literatura española*. Madrid, Alianza Editorial.
- AYALA, Francisco (1990): “Introducción”, en *El jardín de las delicias*. Madrid, Mondadori, pp. 7-9.
- AYALA, Francisco (1993): “Advertencia”, en *Narrativa completa*. Madrid, Alianza, pp. 11-13.
- AYALA, Francisco (2006): *Indagación del cinema*. Madrid, Visor. Edición facsímil de la original de 1929.

- AYALA, Francisco (2007a): “Los dos amigos”, en Carolyn Richmond (ed.), *Estudios literarios. Obras completas III*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 647-672.
- AYALA, Francisco (2007b): *Obras completas II. Autobiografía(s)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores.
- AYALA, Francisco (2007c [1970]): “Reflexiones sobre la estructura narrativa”, en Carolyn Richmond (ed.), *Estudios literarios. Obras completas III*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 48-87.
- AYALA, Francisco (2012): *Obras completas I. Narrativa*. Carolyn Richmond (ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- AYALA, Francisco (2014): *Obras completas VII. Confrontaciones y otros escritos (1923-2006)*. Carolyn Richmond (ed.). Barcelona, Galaxia Gutenberg.

### **Fuentes secundarias**

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás (1998): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante, Universidad de Alicante.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1991): *La novela del siglo XVIII*. Madrid, Júcar.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (2002): “Introducción”, en Jean-François de Saint-Lambert, *Colección de cuentos morales (Los da a luz Francisco de Tójar)*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- AMORÓS, Andrés (1969): “Prólogo” en Francisco Ayala, *Obras narrativas completas*. México D. F., Aguilar, pp. 7-92.
- AMORÓS, Andrés (1972): “Conversación con Francisco Ayala sobre *El jardín de las delicias*”, *Ínsula*, núm. 302, año XXVII, pp. 4, 10.
- AMORÓS, Andrés (1991): “Introducción”, en Francisco Ayala, *El jardín de las delicias. El tiempo y yo*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 7-14.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (2006): “Abriendo camino: una primera definición de los ciclos cuentísticos”, en Pablo Brescia y Evelia Romano (coords.), *El ojo en el caleidoscopio*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 47-52.
- ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO, M.<sup>a</sup> Luisa (1999): “Plasmando una visión fragmentada: *Obabakoak* como ciclo de cuentos”, *RILCE*, 15 (1), pp. 335-343.

- ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO, M.<sup>a</sup> Luisa (2000a): *El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española*. Navarra, Universidad de Navarra (tesis doctoral).
- ANTONAYA NÚÑEZ-CASTELO, M.<sup>a</sup> Luisa (2000b): “El ciclo de cuentos como género narrativo en la literatura española”, *RILCE*, 16 (3), pp. 433-478.
- ARELLANO, Ignacio (2013): “Cultura visual y emblemática en las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *Anales cervantinos*, XLV, pp. 93-108. Disponible en: <https://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/232> [Consulta: 20/09/2021].
- ASSE, Estrella (2013): *Cuento, antología y canon: rutas paralelas en el tiempo*. México, Praxis.
- AUBRIT, Jean-Pierre (1997): “La question du recueil”, en *Le conte et la nouvelle*. París, Armand Colin/Masson, pp. 162-175.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (2002): *Nuevos deslindes cervantinos*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Versión digital de la edición de 1975, Barcelona, Ariel.
- ÁVILA, Francisco J. (1994): “El pasado presente de la Guerra Civil y su materialización en *La Cabeza del Cordero*: Maestría y «penosas perplejidades» de Ayala”, *Letras de Deusto*, 24 (64), pp. 29-49.
- BÁDER, Petra (2021): “La representación del cuerpo en la narrativa de Krisztina Tóth. Una lectura de *Código de barras lineal*, colección de relatos integrados”, en Alfonso Lombana Sánchez, Dóra Faix, Gabriella Zombory y Gergő Tóth (eds.), *Ventanas al mundo húngaro. IX Jornadas Húngaras en la UCM. 23-25 de noviembre de 2020*. Budapest, Eötvös University Press, pp. 16-28.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2005): “Una excepcional *novella* cervantina: «El curioso impertinente»”, en Ricardo Escavy Zamora, Eulalia Hernández Sánchez, José Miguel Hernández Terrés y María Isabel López Martínez (eds.), *Amica Verba in honorem prof. Antonio Roldán Pérez. Tomo I*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, pp. 121-132.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2006): “La picaresca y la *nouvelle*”, en Jean-Pierre Sánchez (ed.), *Le roman picaresque*. Nantes, Éditions Du Temps, pp. 81-99.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2007-2008): “Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado”, *Estudios Románicos*, vol. 16-17, pp. 249-260.

- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2011): *El cuento en la historia literaria: la difícil autonomía de un género*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2013a): “Entre el capítulo y el cuento”, en Claudio Felipe González Alcázar, Fernando Ángel Moreno y Juan Felipe Villar Dégano (coords.), *Literatura, pasión sagrada: Homenaje al profesor Antonio García Berrio*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 131-141.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2013b): *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*. Vigo, Academia del Hispanismo.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2018): “La singularidad de *Las harpías en Madrid de Castillo Solórzano*”, *eHumanista*, vol. 38, pp. 519-536. Disponible en: <https://ehumanista.ucsb.edu/volumes/38> [Consulta: 22/09/2021].
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2020): “Francisco Ayala, lector de Galdós”, en José Manuel González Herrán, María Luisa Sotelo Vázquez, Marta Cristina Carbonell y Blanca Ripoll Sintés (eds.), *El siglo que no cesa. El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX y XXI*. Barcelona, Ediciones de la Universitat de Barcelona, pp. 118-127.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1949): *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid, CSIC.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1977): “Cervantes y Ayala: el arte del relato breve”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 329/330, pp. 311-326.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1981): “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*. Madrid, Editora Nacional, pp. 9-81.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1982): “Perspectivismo en el *Conde Lucanor*”, en *Don Juan Manuel VII Centenario*. Murcia, Universidad de Murcia y Academia Alfonso X el Sabio, pp. 27-50.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1992): *El cuento español: del romanticismo al realismo*. Ana L. Baquero Escudero (ed.). Madrid, CSIC.
- BARROSO VILLAR, Elena (1998): “*Cazador en el alba*: Novela lírica y humanismo”, en Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.), *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 89-116.
- BECERRA, Eduardo (2018): “De antólogos y jurados: colecciones de narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1996-2018)”, *Ínsula*, núm. 863, pp. 15-18.

- BELLIDO NAVARRO, Pilar (1998): “Los espacios míticos en *Cazador en el alba*, de Francisco Ayala”, en Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.), *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 117-131.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis y ENCINAR, Ángeles (2019): “Introducción”, en Juan Eduardo Zúñiga, *El coral y las aguas. Inútiles totales*. Madrid, Cátedra, pp. 9-76.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2021): “Novela corta, protonovela y paranovela”, en Luis Beltrán Almería, Santiago Morales-Rivera y Dolores Thion Soriano-Mollá (coords.), *Novela corta. Teoría e historia*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 11-25.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2022): “Madrid Asediado, visto por Zúñiga”, en José María Pozuelo Yvancos (ed.), *Literatura y Memoria: Narrativa de la Guerra Civil*. Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones, pp. 15-32.
- BIGLIERI, Aníbal A. (1989): *Hacia una poética del relato didáctico: ocho estudios sobre El conde Lucanor*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- BLANES VALDEIGLESIAS, Carmen (2001): *Un Jardín Barroco en los relatos de Francisco Ayala*. Málaga, Universidad de Málaga.
- BLANES VALDEIGLESIAS, Carmen (2010): “Prólogo”, en Emilio Orozco Díaz, *Una introducción a El jardín de las delicias de Ayala*. Granada, Universidad de Granada y Fundación Francisco Ayala. Colección Cuadernos de la Fundación Francisco Ayala, 1, pp. 9-28.
- BOCCACCIO, Giovanni (2016 [1353]): *Decamerón*. María Hernández Esteban (ed.). Madrid, Cátedra.
- BONILLA CERESO, Rafael (2011): “«Proemio» e «Introducción a las novelas» del *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila: estudio y edición”, *Edad de Oro*, vol. XXX, pp. 25-68.
- BRESCIA, Pablo y ROMANO, Evelia (2006): “Estrategias para leer textos integrados”, en Pablo Brescia y Evelia Romano (coords.), *El ojo en el caleidoscopio*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 7-44.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel y LACARRA, M.<sup>a</sup> Jesús (1984): “Introducción”, en Juan Manuel Cacho Blecuá y M.<sup>a</sup> Jesús Lacarra (eds.), *Calila e Dimna*. Madrid, Clásicos Castalia, pp. 9-70.
- CANDELORO, Antonio (2020): “Análisis de un marco: *El rapto* (1965) de Francisco Ayala”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 13, (núm. especial “La

- novela corta revisitada”, editado por Margit Santosné Blastik y Kamilla Tóth), pp. 37-44. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.428>.
- CANDELORO, Antonio (2023): “«Un poco a la manera de retazos»: imágenes fotográficas, pictóricas y mentales en *La cabeza del cordero* (1949) de Francisco Ayala”, en Nancy De Benedetto y Paola Laskaris (eds.), *Aun a pesar de las tinieblas bella. In ricordo di Ines Ravasini*. Bari, Pagina (en prensa).
- CANO, José Luis (2006 [1971]): “*El jardín de las delicias*”, *Ínsula*, sección “Reseñas”, núm. 718, pp. 21-22.
- CÁNOVAS, Germán (2008): “El marco narrativo en las leyendas de Víctor Balaguer”, en Montserrat Amores y Rebeca Martín (eds.), *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 75-90.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (1998): “La apuesta por el relato breve, o sobre algunas preferencias de los lectores dieciochescos”, *Cuadernos de la Ilustración y Romanticismo*, núm. 6, pp. 41-49.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (2002): “El cuento en el siglo XVIII: una propuesta para el rescate y estudio de un género olvidado”, *Cuadernos dieciochistas*, vol. 3, pp. 113-132.
- CANTOS CASENAVE, Marieta (2005): *Antología del cuento español del siglo XVIII*. Madrid, Cátedra.
- CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (2006): *Pervivencias medievales, Chrétien de Troyes, Boccaccio y Cervantes*. Murcia, Universidad de Murcia.
- CARNERO, Guillermo (1998): “El *Remedio de la melancolía y entretenimiento de las náyades*: narrativa, miscelánea cultural y juegos de sociedad en las colecciones españolas de fines del XVIII y principios del XIX”, en Fernando García Lara (ed.), *Congreso Internacional sobre Novela del siglo XVIII*. Almería, Universidad, pp. 25-52.
- CASADO GUTIÉRREZ, María del Pilar (2018): “La novela corta de Mariana de Carvajal y los libros de caballerías”, *eHumanista*, vol. 38, pp. 641-656. Disponible en: <https://ehumanista.ucsb.edu/volumes/38> [Consulta: 22/09/2021].
- CASALDUERO, Joaquín (1974): *Sentido y forma de las «Novelas ejemplares»*. Madrid, Gredos.
- CASAS, Ana (2007): *El cuento español en la posguerra. Presencia del relato breve en las revistas literarias (1948-1969)*. Madrid, Mare Nostrum.

- CATERINA RUTA, Maria (2001): “¿Se pueden releer las *Novelas ejemplares*?”, en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Münster 20-24 de julio de 1999*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 387-396.
- CATERINA RUTA, Maria (2004): “Los comienzos y los finales de las *Novelas ejemplares*”, en Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Burgos-La Rioja 15-19 de julio de 2002*. Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 111-138.
- CAVALLO, Susana (2006): “Las sombras de su pasado: El tema de la muerte en tres relatos de Francisco Ayala”, *Hispania*, 89 (4), pp. 718-728.
- CAYUELA, Anne (2013): “Análisis de la enunciación editorial en algunas colecciones de novelas cortas del siglo XVII”, en Valentín Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 77-98.
- CERVANTES, Miguel de (1991 [1613]): *Novelas ejemplares*. Harry Sieber (ed.). Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (2015 [1605-1615]): *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico (ed.). Madrid, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española y Alfaguara, Edición Conmemorativa IV Centenario Cervantes.
- CHEVALIER, Maxime (1989): “La emergencia de la novela breve”, en Adolfo Sotelo Vázquez (coord.) y Marta Cristina Carbonell (ed.), *Homenaje al profesor Antonio Vilanova (vol. I)*. Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 157-165.
- CHEVALIER, Maxime (1999): “Cuento y novela corta”, en M.<sup>a</sup> Jesús Lacarra (ed.), *Cuento y novela corta en España. 1, Edad Media*. Barcelona, Crítica, pp. 7-24.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (2004): *Para una historia del pensamiento literario en España*. Madrid, CSIC.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (2006): *El pensamiento vivo de Francisco Ayala: Una introducción a su sociología del arte y crítica literaria*. Granada, Ediciones Dauro.
- CHICOTE, Gloria B. (2003): “La construcción ficcional en las colecciones de cuentos medievales: *Libro del conde Lucanor, Decameron y Canterbury Tales*”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio*

- de la literatura hispánica medieval*. México, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 165-189.
- COLMEIRO, José F. (2008): “El pasado siniestro y la hermenéutica de la sospecha: los agujeros negros en «The Last Supper» de Francisco Ayala”, *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, XIII (48), pp. 269-291.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001): *La novela corta en el siglo XVII*. Madrid, Ediciones del laberinto.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2013): “Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano en la novela corta española del siglo XVII”, en Isabel Colón Calderón *et al.* (coords.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela corta española en los Siglos de Oro*. Madrid, Sial, pp. 137-149.
- COPPOLA, Leonardo (2013): “La adaptación española de la *cornice* boccacciana: el caso de Truchado y su traducción de *Le piacevoli notti* de Straparola”, en Isabel Colón Calderón y David González Ramírez (coords.), *Estelas del Decamerón en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*. Málaga, Universidad de Málaga, pp. 189-218.
- DARBORD, Bernard (1990): “À propos de la *Novella* de Diego de Cañizares: la tradition des Sept Sages en Espagne”, *Études Hispano-Italiennes*, 4, pp. 1-11.
- DARNIS, Pierre (2013): “¿Por qué y cómo son ejemplares las *Novelas ejemplares*? (I) Una vuelta a los conceptos de mimesis y ética”, *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, núm. 13 bis, Monográfico: *Las Novelas ejemplares en su IV centenario*, pp. 7-32. Disponible en: <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/293> [Consulta: 21/09/2021].
- DE ESPRONCEDA, José (2013 [1840, 1841]): *El Estudiante de Salamanca. El Diablo Mundo*. Robert Marrast (ed.). Barcelona, Castalia.
- DE MOLINA, Tirso (1996 [1624]): *Cigarrales de Toledo*. Luis Vázquez Fernández (ed.). Madrid, Castalia.
- DÍAZ, Janet y LANDEIRA, Ricardo (1978): “«El tajo» de Francisco Ayala: un caso de conciencia”, *The American Hispanist*, IV (30-31), pp. 7-12.
- DÍEZ DE REVENGA TORRES, Francisco Javier (2005): “Francisco Ayala, renovador de la narrativa breve”, en Francisco Javier Díez de Revenga Torres, *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de vanguardia en España (1918-1936)*. Madrid, Devenir Ensayo, pp. 307-317.



- DUCHON-DORIS, Jean-Christophe (1994): “Le recueil, genre littéraire à part entière”, *La nouvelle c’est l’urgence, Revue de deux mondes*, juillet-août, pp. 150-157.
- DUNN, Maggie y MORRIS, Ann (1995): *The Composite Novel*. New York, Twayne Publishers.
- DURÁN, Manuel (1977): “Notas sobre Francisco Ayala, «El rapto», y el mito del eterno retorno”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 329/330, pp. 441-448.
- D’HOKER, Elke y VAN DEN BOSSCHE, Bart (2014): “Cycles, Recueils, Macrotexts. The Short Story Collection in a Comparative Perspective”, *Interférences littéraires. Littéraire intertextuelles*, 12, pp. 5-17. Disponible en: <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/268> [Consulta: 10/02/2022].
- EGUIARTE BENDÍMEZ, Enrique (1998): “Dublineses como ciclo de cuentos”, *Mayéutica*, vol. 24, pp. 107-134.
- ELLIS, Keith (1964): *El arte narrativo de Francisco Ayala*. Madrid, Gredos.
- ELLIS, Keith (1969): “Cervantes and Ayala’s «El rapto»: the art of reworking a story”, *Publications of the Modern Language Association of America*, 84 (1), pp. 14-19.
- ENCINAR, Ángeles (2003): “La excepcional maestría de Care Santos. Los ciclos de cuentos”, en Alicia Redondo Goicoechea (coord.), *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid, Narcea Ediciones, pp. 131-148.
- ENCINAR, Ángeles (2021): “Novela compuesta y ciclo de cuentos. *El reino de Celama*, un caso ejemplar”, en Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez y Javier Voces Fernández (coords.), *Teoría de la novela. Pasado, presente y futuro*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 23-43.
- ESCUADERO MARTÍNEZ, Carmen (1988): *Cervantes en la narrativa de Francisco Ayala*. Murcia, Universidad de Murcia.
- ESTEVE, Abraham (2015): “Mariano Baquero Goyanes antólogo de cuentos”, en José María Pozuelo Yvancos, Abraham Esteve, Francisco Vicente Gómez y Carmen M.<sup>a</sup> Pujante Segura (eds.), *De Re Poetica: homenaje a D. Manuel Martínez Arnaiz*. Murcia, EDITUM, pp. 227-256.
- EZAMA GIL, Ángeles (1992): *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- EZAMA GIL, Ángeles (1993): “Ensayo de una tipología de colecciones de relatos breves originales (1890-1900)”, en Manuel Sánchez Mariana (coord.), *Trabajos de la*

- Asociación Española de Bibliografía I*. Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, pp. 91-148.
- EZAMA GIL, Ángeles (1995): “Datos para una poética del cuento literario en la España de la Restauración: los prólogos de las colecciones”, en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*. Berna, Peter Lang, pp. 263-281.
- EZAMA GIL, Ángeles (2015): “Literatura periodística y dispersión: algunas colaboraciones olvidadas de Clarín en la prensa de provincias”, *Revista de Literatura*, LXXVII (153), pp. 211-247. Disponible en: <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/361>
- FEDERICI, Marco (2018): “¿Traducción o traición? Notas sobre el tránsito del *Decameron* a *Las Cient novelas* de Boccaccio”, *Studia Aurea*, vol. 12, pp. 233-265.
- FESTINI, Patricia (2018): “En el principio, el intertexto: *Teatro popular* de Francisco Lugo y Dávila y la novela corta del siglo XVII”, *eHumanista*, vol. 38, pp. 445-464. Disponible en: <https://ehumanista.ucsb.edu/volumes/38> [Consulta: 22/09/2021].
- FIORDALISO, Giovanna (2013): “Gonzalo de Céspedes y Meneses entre imitación y experimentación”, *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, núm. 13bis, pp. 97-116.
- FORTES, José Antonio (1992): “Del «prólogo» a *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala: una lectura”, en Antonio Sánchez Trigueros y Antonio Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario. Actas del Simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991*. Granada, Diputación Provincial de Granada, pp. 287-399.
- FRADEJAS LEBRERO, José (1985): *Novela corta del siglo XVI. Tomo II*. Barcelona, Plaza y Janés.
- FRADEJAS LEBRERO, José (2018): *Trayectoria de la novela corta en el siglo XVI*. David González Ramírez (ed.). Torino, Academia University Press.
- FUNDACIÓN FRANCISCO AYALA: *Trayectoria* [en línea], <https://www.ffayala.es/trayectoria/> [Consulta: 29/06/2022].
- FUNDACIÓN FRANCISCO AYALA: *Epistolario* [en línea], <https://www.ffayala.es/epistolario/> [Consulta: 29/06/2022].

- GARCÍA, Miguel Ángel (2019): “Confrontaciones: Ayala y los poetas del 27”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, núm. 49-1, pp. 245-261. DOI: <https://doi.org/10.4000/mcv.10002>.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier (1992): *Los géneros literarios: sistema e historia (una introducción)*. Madrid, Cátedra. Crítica y Estudios Literarios.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2006a): *Francisco Ayala y el cine*. Madrid, Visor Libros.
- GARCÍA MONTERO, Luis (2006b): “Vivir desterrado, pensar el exilio”, *Hispania*, 89 (4), pp. 775-784.
- GARGANO, Antonio (2014): “*Difficile est proprie communia dicere*: el género de la novella entre Boccaccio y Cervantes”, *Edad de Oro*, vol. XXXIII, pp. 33-52.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1997): *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Jane Lewin (trad.). Cambridge, Cambridge University Press.
- GENETTE, Gérard (2001): *Umbrales*. Susana Lage (trad.). México D. F., Siglo XXI Editores.
- GOMES, Miguel (2000): “Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericano”, *RILCE*, 16 (3), pp. 557-583.
- GÓMEZ, Jesús (1993): “Relato breve y diálogo didáctico (1600-1620)”, *Lucanor. Creaciones e investigación: Revista del cuento literario*, núm. 9, pp. 69-86.
- GÓMEZ GRAY, Alana (2013): “La construcción del nombre de Francisco Ayala en España”, en Antonio Chicharro, Karolina Kumor y Katarzyna Moszczynska-Dürst (coords.), *Mitificación y desmitificación del canon y literaturas en España e Hispanoamérica*. Granada, Universidad de Granada, pp. 123-142.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1929): *Formación y elementos de la novela cortesana. Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Ilustrísimo Señor don Agustín González de Amezúa y Mayo el día 24 de febrero de 1929*. Madrid, Tipografía de Archivos.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA Y MAYO, Agustín (1956): *Cervantes, creador de la novela corta española, Tomo I*. Madrid, CSIC.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2018): “Breve geografía del cuento en el siglo XVI: la invención de la novela corta”, *eHumanista*, vol. 38, pp. iii-xxiv. Disponible en: <https://ehumanista.ucsb.edu/volumes/38> [Consulta: 22/09/2021].

- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2020): “La traducción perdida del *Decamerón* en castellano: nuevas aportaciones crítico-textuales”, en David González Ramírez *et al.* (coords.), *Entre historia y ficción: formas de la narrativa áurea*. Madrid, Ediciones Polifemo. Colección La Corte en Europa, pp. 237-270.
- GROUZIS DEMORY, Christelle y LÓPEZ DEL BARRIO, Eva (2014): “Entre el cortejo y la violencia: amor, honor e infamia en la novela corta barroca. Los casos de María de Zayas y Alonso de Castillo Solórzano”, *Lejana. Revista Crítica de narrativa breve*, núm. 7, pp. 1-22. Disponible en: <https://ojs.elte.hu/lejana/article/view/78c> [Consulta: 21/09/2021].
- GUILLÉN, Claudio (2015): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (ayer y hoy)*. Barcelona, Tusquets.
- GULLÓN, Ricardo (noviembre-diciembre, 1977): “Francisco Ayala, crítico literario”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 329/330, pp. 347-355.
- GULSTAD, Daniel E. (1990): “Babel, Roots, and Exile in Francisco Ayala’s *La Cabeza del Cordero*”, *Revista Hispánica Moderna*, XLIII (2), pp. 192-205.
- GULSTAD, Daniel E. (1991): “Homecoming and identity-quest in Ayala’s *La cabeza del cordero*”, *Hispanófila: literatura*, núm. 103, pp. 1-15.
- GUTIÉRREZ DÍAZ-BERNARDO, Esteban (2003): *El cuento español del siglo XIX*. Madrid, Laberinto.
- GÜNTERT, Georges (1995): “Tipología narrativa y coherencia discursiva de las *Novelas ejemplares*”, en Peter Fröhlicher y Georges Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*. Berna, Peter Lang, pp. 127-150.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María (2016): “Introducción”, en Giovanni Boccaccio, *Decamerón*. Madrid, Cátedra, pp. 7-86.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M.<sup>a</sup> del Carmen (1980): “El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*”, *Anales de la Universidad de Murcia*, XXXVII (4), pp. 263-281.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M.<sup>a</sup> Carmen (1997): *El cuento medieval español: revisión crítica y antología*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M.<sup>a</sup> del Carmen (2002): *El cuento español en los Siglos de Oro, vol. 1 y 2*. Murcia, Universidad de Murcia.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, M.<sup>a</sup> Carmen (2020): *La narración española en el panorama europeo: el cuento*. Disponible en:

<http://www.chvalcarcel.es/MASTER/Pagina%20%20Programa.htm> [fecha de consulta: 14/04/2020].

- HIGASHI, Alejandro (2003): “Edad Media y genología: el caso de las etiquetas de género”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México y Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 35-73.
- HIRIART, Rosario (enero, 1972a): “Dos prólogos de Francisco Ayala”, *Ínsula*, núm. 302, año XXVII, pp. 1, 12.
- HIRIART, Rosario (1972b): *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*. Nueva York, Eliseo Torres & Sons.
- HIRIART, Rosario (1978): “Introducción”, en Francisco Ayala, *La cabeza del cordero*. Madrid, Cátedra, pp. 11-34.
- HIRIART, Rosario (2014): *Conversaciones con Francisco Ayala*. Granada, Fundación Francisco Ayala y Universidad de Granada. Colección Cuadernos de la Fundación Francisco Ayala, 9.
- ILLESCAS, Raúl M. (2012): “Bueno para comer y bueno para pensar. La otredad en dos relatos de Francisco Ayala”, *Filología*, núm. XLIV, pp. 101-120.
- Informe de censura sobre *La cabeza del cordero*, 3 de enero de 1964. Expediente 7442-64, Signatura 21/15740 [Manuscrito en Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares].
- Informe de censura sobre *Los usurpadores*, 9 de mayo de 1970. Expediente 4067-70, Signatura 66/05581 [Manuscrito en Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares].
- Informe de censura sobre *Los usurpadores. La cabeza del cordero*, 2 de octubre de 1978. Expediente 10414-78, Signatura 73/06742 [Manuscrito en Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares].
- Informe de censura sobre *Novelas completas*, 7 de noviembre de 1960. Expediente 4020-60, Signatura 21/12886 [Manuscrito en Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares].
- Informe de censura sobre *Obras completas*, 10 de junio de 1964. Expediente 3407-64, Signatura 21/15276 [Manuscrito en Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares].

- INGRAM, Forrest L. (1971): *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. Paris/The Hague, Mouton.
- IRIARTE, Margarita (2001): “¿Libros o ciclos de cuentos? Algunos casos recientes”, en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *El cuento en la década de los noventa. Actas del X Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia y Visor Libros, pp. 609-618.
- IRIZARRY, Estelle (1971): *Teoría y creación literaria en Francisco Ayala*. Madrid, Gredos.
- IRIZARRY, Estelle (1972): “Lo divino, lo profano y el arte en nuevos «Días felices» de Francisco Ayala”, *Ínsula*, núm. 302, año XXVII, p. 3.
- IRIZARRY, Estelle (1974) (ed.): *El rapto. Fragancia de jazmines. Diálogo entre el amor y un viejo*. Barcelona, Labor.
- IRIZARRY, Estelle (1999): “El crítico y el problema del género en *El Hechizado y Muertes de perro*”, *Ínsula*, núm. 625-626, pp. 15-18.
- JAUSS, Hans-Robert (1970): “Littérature médiévale et théorie des genres”, *Poétique*, 1, pp. 79-98.
- JOLLES, André (1972): *Las formas simples*. Rosemarie Kempf Titze (trad.). Valparaíso, Editorial Universitaria.
- JOLY, Monique (1990 [1983]): “Lo cocinado, lo crudo”, en Francisco Ayala, *El jardín de las delicias*. Barcelona, Mondadori, pp. 223-244.
- JOLY, Monique (1992): “Conjunciones y disyunciones. *El jardín de las delicias* y sus malicias”, *Anthropos*, núm. 139, pp. 50-53.
- KELLEY, Margot (1995): “Gender and Genre: The Case of the Novel-in-Stories”, en Julie Brown (ed.), *American Women Short Story Writers: A Collection of Critical Essays*. New York, Garland, pp. 295-310.
- KRAUEL, Javier (2022): *Un intelectual en tiempos sombríos. Francisco Ayala, entre la razón y las emociones (1929-1949)*. Granada, Fundación Francisco Ayala y Universidad de Granada.
- KRÖMER, Wolfram (1979): *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700* (versión española de Juan Conde). Madrid, Gredos.
- LACARRA, M.<sup>a</sup> Jesús (1979): *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza, Departamento de Literatura de la Universidad de Zaragoza.

- LACARRA, M.<sup>a</sup> Jesús (1980): “Introducción”, en Esperanza Ducay (trad.), *Disciplina clericalis*. Zaragoza, Guara, pp. 11-38.
- LACARRA, M.<sup>a</sup> Jesús (1996): “Introducción”, en M.<sup>a</sup> Jesús Lacarra (ed.), *Sendebarr*. Madrid, Cátedra, pp. 11-53.
- LACARRA, M.<sup>a</sup> Jesús (1999): *Cuento y novela corta en España. 1, Edad Media*. Barcelona, Crítica.
- LACARRA, M.<sup>a</sup> Jesús (2009): “Prólogo”, en Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*. Magdalena Lasala (ver.) y David Guirao (il.). Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Instituto de Estudios Turolenses y Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, pp. 5-21.
- LACARRA, M.<sup>a</sup> Jesús (2019): “*Calila e Dimna*: un balance provisional”, en Francesca Bellino, Eliana Creazzo y Antonio Pioletti (eds.), *Linee storiografiche e nuove prospettive di ricerca. XI Colloquio Internazionale Medioevo romanzo e orientale*. Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, pp. 99-113.
- LANGLET, Irène (2003): “Parcours du recueil”, en Irène Langlet (ed.), *Le Recueil Littéraire, pratiques et théorie d'une forme*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, pp. 11-18.
- LARRAZ, Fernando (2009): “El pasado y la memoria como fuentes de moral en *La cabeza del cordero*, de Francisco Ayala”, *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, núm. 6, pp. 163-172.
- LARRAZ, Fernando (2011): “La «operación retorno» de la narrativa en el exilio en la prensa diaria del Franquismo (1966-1975). Los casos de *ABC*, *Informaciones* y *Pueblo*”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 29, pp. 171-195.
- LASPÉRAS, Jean-Michel (1987): *La nouvelle en Espagne*. Montpellier, Université de Montpellier, Editions du Castillet.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, José Enrique (2014): “*Corrección de vicios*, de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 7, pp. 1-16. Disponible en: <https://ojs.elte.hu/lejana/article/view/76> [Consulta: 21/09/2021].
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2003): “Alonso Zamora Vicente en «La Novela Popular». *Un balcón a la plaza*”, en VV. AA. (coord.), *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional “La lengua, la academia, lo popular, los clásicos, los contemporáneos”*, vol. 1, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 109-118.

- LUNDÉN, Rolf (2014): “Centrifugal and Centripetal Narrative Strategies in the Short Story Composite and the Episode Film”, *Interférences littéraires. Littéraire interferences*, núm. 12, pp. 47-60. Disponible en: <http://www.interferencelitteraires.be/index.php/illi/article/view/277> [Consulta: 10/02/2022].
- MAINER, José Carlos (1971): “Prólogo”, en Francisco Ayala, *Cazador en el alba y otras imaginaciones*. Barcelona, Seix Barral, pp. 9-37.
- MAINER, José Carlos (2001): “Francisco Ayala en sus prólogos: retratos y avisos”, en Christopher Mauer, Jean-François Botrel, Yvan Lissourges y Leonardo Romero Tobar (coords.), *Prosa y poesía: homenaje a Gonzalo Sobejano*. Barcelona, Gredos, pp. 241-254.
- MALAVAR, Ary (2019): *La brevedad como poética: excursión hacia (sobre) la microdiscursividad*. Lima, Micrópolis.
- MARRA-LÓPEZ, José Ramón (1963): *Narrativa española fuera de España (1939-1961)*. Madrid, Guadarrama.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2015): “La ejemplaridad de las novelas cervantinas a la luz de la teoría de la *novella* del *Cinquecento*”, *CRITICÓN*, núm. 124, pp. 65-78. Disponible en: <https://journals.openedition.org/criticon/1898> [Consulta: 21/09/2021].
- MARTÍN NOGALES, José Luis (2018): “Antologías: la historia fragmentaria del cuento”, *Ínsula*, núm. 863, pp. 10-12.
- MARTÍNEZ, María Victoria (2011): “Escribir el pasado, proyectarse al porvenir: una lectura integradora de *Los usurpadores* y *La cabeza del cordero*”, en Luis García Montero y Milena Rodríguez Gutiérrez (eds.), *De este mundo y los otros. Estudios sobre Francisco Ayala*. Madrid, Visor, pp. 69-89.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (1974): “El género novela corta en las revistas literarias. (Notas para una sociología de la novela corta) (1907-1936)”, en VV. AA., *Estudios Literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 233-250.
- MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel (2003): *Los títulos literarios*. Madrid, Nostrum.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (2002): “Introducción”, en Leopoldo Alas Clarín, *Cuentos*. Barcelona, De Bolsillo, pp. 11-42.
- MATELO, Gabriel (2010): “*Short Story Cycle/Cuentos integrados*: apropiaciones nacionales y continentales de un formato narrativo”, en Américo Cristófolo,



- Jerónimo Ledesma y Karina Bonifatti (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires, UBA, pp. 2207-2212.
- MENDOZA VERA, Sandra (2019): “América frente a Europa según Francisco Ayala en «*The Last Supper*»”, en Carmen Luna Sellés y Rocío Hernández Arias (eds.), *Más allá de la frontera. Migraciones en las literaturas y culturas hispanoamericanas*. Berna, Peter Lang, pp. 317-333.
- MENDOZA VERA, Sandra (2020): “*El rapto* de Francisco Ayala y sus trasvases literarios”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 13 (núm. especial “La novela corta revisitada”, editado por Margit Santosné Blastik y Kamilla Tóth), pp. 56-69. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2020.13.430> [Consulta: 10/02/2022].
- MENDOZA VERA, Sandra (2021a): “*La claridad* (2020), de Marcelo Luján: una lectura como ciclo de cuentos”, *Estudios Románicos*, vol. 30, pp. 315-326. DOI: <https://doi.org/10.6018/ER.460631> [Consulta: 10/02/2022].
- MENDOZA VERA, Sandra (2021b): “Teoría de la novela de Francisco Ayala: una historia editorial de sus principales contribuciones”, en Raquel Gutiérrez Sebastián, Borja Rodríguez Gutiérrez y Javier Voces Fernández (coords.), *Teoría de la novela. Pasado, presente y futuro*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 357-370.
- MERMALL, Thomas (1983): “El texto icónico: la alegoría de la realidad del otro en los relatos de Francisco Ayala”, *Hispanic Review*, 51 (1), pp. 43-61.
- MIGNARD, Annie (2000): *La nouvelle française contemporaine*. Paris, Ministère des Affaires étrangères-Association pour la diffusion de la pensée française.
- MORA, Gabriela (1993): “Notas teóricas en torno a las colecciones de cuentos cíclicos o integrados”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 42, pp. 131-137.
- MORO, Angela (2018): “Encuesta: el papel de las antologías a debate”, *Ínsula*, núm. 863, pp. 35-44.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2013): “«Le quali cose ciascuna per sé e tutte insieme» / «Así de todas juntas como de cada de una de por sí»: Del *Decamerón* de Boccaccio a las *Novelas ejemplares* de Cervantes”, *Anales cervantinos*, vol. XLV, pp. 175-216.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2018): “«Desvarío laborioso y empobrecedor el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos»: cuento y novela corta en España en el siglo XVI”, *eHumanista*, vol. 38,

- pp. 252-295. Disponible en: <https://ehumanista.ucsb.edu/volumes/38> [Consulta: 22/09/2021].
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1998a): “Introducción”, en Francisco Ayala, *Cazador en el alba*. Madrid, Alianza Editorial, pp. 9-58.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (1998b): “Ironía y belleza en *El boxeador y un ángel*”, en Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.), *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 57-71.
- NIETO NUÑO, Miguel (1998): “La imagen en la prosa vanguardista de Francisco Ayala”, en Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.), *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 45-55.
- NOGUEROL, Francisca (2008): “*Juntos, pero no revueltos*: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas”, en Vicente Cervera Salinas y M.<sup>a</sup> Dolores Adsuar Fernández (eds.), *Alma América (in honorem Victorino Polo)*. Murcia, Universidad de Murcia, pp. 162-172.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2013): “Introducción. Desdobles y entretejidos”, en Valentín Núñez Rivera (ed.), *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos XV-XVII)*. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 9-24.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2014): “Introducción”, en Pedro de Salazar, *Novelas*. Madrid, Cátedra, pp. 11-105.
- OLEZA, Joan (2005): “*Susana saliendo del baño*. Un paseo de siglos a la vanguardia”, en Facundo Tomás e Isabel Justo (eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado*. Barcelona, Anthropos, Universidad Politécnica de Valencia, pp. 187-199.
- OLIVARES, Julián (2007): “Introducción”, en María de Zayas, *Novelas amorosas y ejemplares*. Julián Olivares (ed.). Madrid, Cátedra, pp. 9-136.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (2010 [1973]): *Una introducción a El jardín de las delicias de Ayala*. Carmen Blanes Valdeiglesias (pról.). Granada, Universidad de Granada y Fundación Francisco Ayala. Colección Cuadernos de la Fundación Francisco Ayala, 1.
- ORRINGER, Nelson R. (1974): “Responsabilidad y evasión en *La cabeza del cordero* de Francisco Ayala”, *Hispanófila*, vol. 52, pp. 51-60.
- ORRINGER, Nelson (1977): “La mano y el cetro en «Los usurpadores», de Francisco Ayala”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 329-330, pp. 495-510.

- PABST, Walter (1972): *La novela corta en la teoría y la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*. Rafael de la Vega (trad.). Madrid, Gredos.
- PALOMO, Pilar (1976): *La novela cortesana. Forma y estructura*. Barcelona, Planeta.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1990): *Cuentos completos*. Juan Paredes Núñez (ed.). La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1979): *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada, Universidad de Granada.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1988): “Del cuento y sus desenlaces”, *Lucanor*, núm. 1, pp. 103-114.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (2004): *Para una teoría del relato. Las formas narrativas breves*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (2020): “De las «formas simples» a la novella. Boccaccio o la teoría del relato breve”, en *El Cuento Literario. Historia de la narrativa breve en las literaturas románicas*. San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 87-98.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (2021a): *Del infierno al paraíso. En torno a El jardín de las delicias de Francisco Ayala*. Granada, Entorno Gráfico Ediciones.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (2021b): *Nuevos ensayos críticos sobre Emilia Pardo Bazán (y una nueva selección de cuentos)*. Madrid, Sial.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2000): *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, EDAF.
- PEDROSA, José Manuel (2004): *Los cuentos populares en los Siglos de Oro*. Madrid, Ediciones del Laberinto, Colección Arcadia de las Letras.
- PEÑATE RIVERO, Julio (2001): *Benito Pérez Galdós y el cuento literario como sistema*. Zaragoza, Libros Pórtico.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1996): *Cuentos fantásticos*. Alan E. Smith (ed.). Madrid, Cátedra.
- PIGLIA, Ricardo (2006): “Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*”, en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid, Páginas de Espuma, pp. 187-205.
- PINEDA CACHERO, Antonio (2001): “Pretensiones, tensiones, desilusiones: representaciones del poder en «El Hechizado», de Francisco Ayala”, en Antonio Sánchez Trigueros y Manuel A. Vázquez Medel (eds.), *Francisco Ayala, escritor universal*. Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 161-171.

- PIQUERAS FLORES, Manuel (2016a): “Alonso J. de Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones áureas”, *Castilla: Estudios de Literatura*, vol. 7, pp. 794-811.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2016b): “El nacimiento de las colecciones de novela corta en español”, en Albert Mechthild, Becker Ulrike, Rafael Bonilla Cerezo y Angela Fabris (coords.), *Nuevos enfoques sobre la novela corta del Barroco*. Berna, Peter Lang, pp. 77-91.
- POZUELO YVANCOS, José M.<sup>a</sup> y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa (2000): *Teoría del canon y literatura española*. Madrid, Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, José M.<sup>a</sup> (2007): *Desafíos de la teoría. Literatura y géneros*. Mérida, El otro & el mismo.
- POZUELO YVANCOS, José M.<sup>a</sup> (2010): “Narrativa española, 2009”, *Ínsula*, núm. 761, pp. 2-6.
- PRIETO, Antonio (1986): *La prosa española del siglo XVI*. Madrid, Cátedra.
- PUJANTE SEGURA, Carmen M.<sup>a</sup> (2014): *De la novela corta y la nouvelle (1900-1950). Estudio comparativo entre escritoras*. Madrid, Síntesis.
- PUJANTE SEGURA, Carmen M.<sup>a</sup> (2018a): “Francisco Ayala, escritor de novelas cortas: recontextualización y revalorización de *El rapto*”. *Lejana*, núm. 11, pp. 70-82. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2018.11.257> [Consulta: 24/06/2022].
- PUJANTE SEGURA, Carmen M.<sup>a</sup> (2018b): “*Ha dejado de llover* (2012), una «novela de nouvelles» de Andrés Barba”, *Signa*, vol. 29, pp. 703-731. Disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/23404> [Consulta: 07/02/2022].
- PUJANTE SEGURA, Carmen M.<sup>a</sup> (2019): *La novela corta contemporánea desde mediados del siglo XX hasta hoy a través de Ayala, Vila-Matas y Barba*. Madrid, Visor.
- QUIÑONES, Javier (1992): “*Los usurpadores*: una reflexión literaria sobre el poder”, *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núm. 139, pp. 57-62.
- RESTA, Ilaria (2018): “El marco y los enigmas de Straparola en las *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano: entre imitación y metamorfosis”, *eHumanista*, vol. 38, pp. 504-518. Disponible en: <https://ehumanista.ucsb.edu/volumes/38> [Consulta: 22/09/2021].

- RICHMOND, Carolyn (1977): “La complejidad estructural de *El jardín de las delicias* vista a través de dos de sus piezas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 329/330, pp. 403-413.
- RICHMOND, Carolyn (1978): “Prólogo”, en Francisco Ayala, *El jardín de las delicias. El tiempo y yo*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. 11-33.
- RICHMOND, Carolyn (1992a): “Introducción”, en Francisco Ayala, *Los usurpadores*. Carolyn Richmond (ed.). Madrid, Cátedra, pp. 13-85.
- RICHMOND, Carolyn (1992b): “La autocrítica del crítico Ayala en el prólogo a *Los usurpadores*”, en Antonio Sánchez Trigueros y Antonio Chicharro Chamorro (eds.) *Francisco Ayala, teórico y crítico literario. Actas del Simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991*. Granada, Diputación Provincial de Granada, pp. 125-131.
- RICHMOND, Carolyn (1992c): “Un espejo trizado: la fragmentada unidad de la obra ayaliana”, *Anthropos*, núm. 139, pp. 30-32.
- RICHMOND, Carolyn (1995): “Introducción”, en Francisco Ayala, *Historia de macacos*. Madrid, Castalia, pp. 11-76.
- RICHMOND, Carolyn (1998): “De mitos y metamorfosis: Las constantes vanguardistas en la obra narrativa de Francisco Ayala”, en Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.), *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla, Ediciones Alfar, pp. 15-31.
- RICHMOND, Carolyn (2000): “Introducción”, en Clarín, *Cuentos completos/1*. Madrid, Alfaguara, pp. 11-66.
- RICHMOND, Carolyn (2006): “Epílogo: Ayala en su tiempo: Un viaje por el siglo XX”, en Francisco Ayala, *De toda la vida. Relatos escogidos*. Carolyn Richmond (ed.). Barcelona, Tusquets, pp. 403-434.
- RICHMOND, Carolyn (2010): *La clave de “Y va de cuento” de Ayala*. Granada, Universidad de Granada y Fundación Francisco Ayala. Colección Cuadernos de la Fundación Francisco Ayala, 3.
- RICHMOND, Carolyn (2011): “Raíces de la (re)creación: reflejos del exilio en *Los usurpadores*”, en Luis García Montero y Milena Rodríguez Gutiérrez (eds.), *De este mundo y los otros. Estudios sobre Francisco Ayala*, Madrid, Visor, pp. 15-39.
- RICHMOND, Carolyn (2012): “Prólogo. El arte narrativo de Francisco Ayala”, en Francisco Ayala, *Obras completas. Narrativa (vol. I)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, pp. 15-44.

- RICHMOND, Carolyn (2014): “La invención de *Muertes de perro*, de Ayala”, en Francisco Ayala, *Muertes de perro*, Madrid, Alfaguara, pp. XLIII-LXXXV.
- RICHMOND, Carolyn (2018): *Días felices. Aproximaciones a “El jardín de las delicias” de Francisco Ayala*. Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- RICO, Francisco (1983): *Historia y crítica de la literatura española. IV: Ilustración y Neoclasicismo*. Barcelona, Editorial Crítica.
- RIVALAN-GUÉGO, Christine y NICOLI, Miriam (dir.) (2014): *La collection. Essor et affirmation d’un objet editorial*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina (2017): *Manuel de Historia de la Literatura española 2. Siglos XVIII al XX*. Madrid, Castalia.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2004): *Historia del cuento español (1764-1859)*. Madrid, Iberoamericana.
- RUEDA, Ana (1995): “Los perímetros del cuento hispanoamericano actual”, en Enrique Puppó Walker (ed.), *El cuento hispanoamericano*. Madrid, Castalia, pp. 551-571.
- RUIZ MONCUERDE, Federico (1973): “Prólogo”, en Juan Timoneda, *El Patrañuelo*. Madrid, Espasa-Calpe, pp. VII-XXXII.
- SÁEZ, Adrián J. y SCHOLZ, László (2014): “Los caminos cruzados de la novela corta en torno a Cervantes”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 7, pp. 1-6. Disponible en: <http://ojs.elte.hu/index.php/lejana/issue/view/8> [Consulta: 20/09/2021].
- SÁNCHEZ CARBÓ, José (2012a): “Colecciones ejemplares. Los relatos integrados de Enrique Vila-Matas”, en Felipe A. Ríos Baeza (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*. México, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Ediciones Eón, pp. 115-130.
- SÁNCHEZ CARBÓ, José (2012b): *La unidad y la diversidad. Teoría e historia de las colecciones de relatos integrados*. México, Universidad Iberoamericana Puebla.
- SÁNCHEZ CARBÓ, José (julio-diciembre, 2012c): “Tarjetas de presentación e identidad. Las colecciones de relatos integrados desde los umbrales”, *Revista Valenciana, Estudios de Filosofía y Letras*, núm. 10, pp. 135-152. DOI: <https://doi.org/10.15174/rv.v0i10.35>.
- SÁNCHEZ CARBÓ, José (2018): “Archipiélagos narrativos y culturales. Cartografía literaria de las colecciones de relatos integrados”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, núm. 11, pp. 12-27. DOI: <https://doi.org/10.24029/lejana.2018.11.253>.

- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1992): “El comentario textual como procedimiento narrativo: el narrador-crítico de *El Hechizado*”, en Antonio Sánchez Trigueros y Antonio Chicharro Chamorro (eds.), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario. Actas del Simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991*. Granada, Diputación Provincial de Granada, pp. 275-285.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio y CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1992) (eds.): *Francisco Ayala, teórico y crítico literario. Actas del Simposio celebrado en Granada, noviembre, 1991*. Granada, Diputación Provincial de Granada.
- SHKLOVSKI, Víktor (1978): “La construcción de la *nouvelle* y de la novela”, en Tzvetan Todorov (coord.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ana María Nethol (trad.). Buenos Aires, Siglo XXI editores, pp. 127-146.
- SIEBER, Harry (1989): “Introducción”, en Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares I*. Madrid, Cátedra, pp. 13-34.
- SKYRME, Raymond (1981): “The Divided Self: the Language of Scission in «El Tajo» of Francisco Ayala”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, VI (1), pp. 91-109.
- SKYRME, Raymond (1990): “Analysis of the Visual Mode in *La cabeza del cordero*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XIV (2), pp. 292-314.
- SOBEJANO, Gonzalo (1977): “Lectura de «El Doliente»”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 329-330, pp. 449-468.
- SOBEJANO, Gonzalo (1978): “Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares*”, *Hispanic Review*, 46 (1), pp. 65-75.
- SOBEJANO, Gonzalo (1985): “Leopoldo Alas, maestro de la novela corta y del cuento”, en *Clarín en su obra ejemplar*. Madrid, Castalia, pp. 77-114.
- SOBEJANO, Gonzalo (1992): “Prólogo”, en Miguel Delibes, *La mortaja*. Madrid, Cátedra, pp. 11-66.
- SOLA, Christel (2006): “«Destas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria»: aproximación a la práctica cervantina de la colección de novelas”, *CRITICÓN*, núm. 97-98, pp. 89-105.
- SOTELO, Alfonso I. (1977): “Introducción”, en Don Juan Manuel, *Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio*. Madrid, Cátedra, pp. 11-63.
- TODOROV, Tzvetan (1973): *Gramática del Decamerón*. María Dolores Echeverría (trad.). Madrid, Josefina Betancor.
- TOMACHEVSKI, Boris (1982): *Teoría de la literatura*. Madrid, Akal.

- TOMASSINI, Graciela (2004): “La frontera móvil: las series de cuentos «que se leen como novelas»”, *Iberoamericana*, IV (16), pp. 49-65.
- VALIS, Noël (2006): “When the Dead Are Always With Us: Ayala’s «Diálogo de los muertos»”, *Hispania*, 89 (4), pp. 710-717.
- VALLS, Fernando (2012): “Primeros inviernos y vagabundeos de Clara. A propósito de un ciclo de cuentos de Elvira Navarro”, en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*. Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 241-255.
- VALLS, Fernando (2018): “Presentación o el rompecabezas de las antologías”, *Ínsula*, núm. 863, pp. 2-3.
- VALVASORI, Mita (2014): “El modelo narrativo del *Decamerón* en la Edad de Oro: una vieja historia”, *Edad de Oro*, vol. XXXIII, pp. 21-34.
- VALVERDE VELASCO, Alicia María (2000): *Introducción al estudio del cuento literario en España desde la posguerra. Los usurpadores, de Francisco Ayala, una muestra del género*. Almería, La Isleta.
- VAN ACHTER, Erik (2011-2012): “The integrated short story collection: caught between genre and mode”, *Forma breve*, núm. 9, pp. 61-73.
- VAUTHIER, Bénédicte (2017): “Las teorías sobre los «ciclos de cuentos integrados» a prueba de cuatro cuentarios sobre la «Destrucción del idilio de la tierra natal» de Juan Eduardo Zúñiga (*Largo noviembre de Madrid, La tierra será un paraíso, Capital de la gloria y La trilogía de la Guerra Civil*)”, *Hispanófila*, núm. 179, pp. 41-59.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1998a): “Introducción: La vanguardia “rehumanizadora” como conciencia (implícita) de un mundo en crisis”, en Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.), *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla, Ediciones Alfar, pp.7-13.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (1998b): “Técnica y estilo en *El boxeador y un ángel*”, en Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.), *Francisco Ayala y las vanguardias*. Sevilla, Ediciones Alfar, pp.73-88.
- VELASCO GONZÁLEZ, Raquel (2020): *La novela corta en conflicto: cinco ensayos alrededor de la incertidumbre*. Xalapa, Universidad Veracruzana.
- VICENTE GÓMEZ, Francisco (2013): “La brevedad, invitación a la forma”, *Monteagudo*, núm. 18 (monográfico “Poéticas de la brevedad”, coordinado por Francisco Vicente y Abraham Esteve), pp. 13-14.



- VIEGNES, Michel (1989): *L'Esthétique de la nouvelle française au vingtième siècle*. New York, Peter Lang.
- VILLANUEVA, Darío y GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2003): “Introducción”, en Emilia Pardo Bazán, *Obras completas, VII (Cuentos): La dama joven, Cuentos escogidos, Cuentos de Marineda*. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. IX-XXVI.
- VILLANUEVA, Darío (2006): “La teoría de la novela de Francisco Ayala”, *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 2 (núm. extraordinario *Pensamiento literario español del siglo XX*), pp. 216-234. DOI: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.20080535](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.20080535).
- VIÑAS PIQUER, David (2003): *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala*. Sevilla, Ediciones Alfar.
- VIÑAS PIQUER, David (2005): “Exilio de la literatura en el exilio, Francisco Ayala y la historia de un reencuentro”, *Quimera. Revista de literatura*, núm. 252, pp. 30-34.
- ZAMORA, Jorge (1999): *Elementos de lo grotesco en algunas narraciones de Francisco Ayala*. Lubbock, Texas Tech University (Tesis doctoral).
- ZAMORA, Jorge (2005) “Destino y degradación: Lo grotesco en «The Last Supper» de Francisco Ayala”, *Hispania*, 88 (3), pp. 468-475.
- ZAMORA, Jorge (2006), “Representaciones del exilio en dos narraciones de Francisco Ayala”, *Hispania*, 89 (4), pp. 785-791.
- ZAVALA, Lauro (2004): “Fragmentos, fractales y fronteras: género y lectura en las series de narrativa breve”, *Revista de Literatura*, LXVI (131), pp. 5-22.
- ZIMIC, Stanislav (1996): *Las novelas ejemplares de Cervantes*. Madrid, Siglo Veintiuno.

## ANEXOS

### **Anexo I: Listado de antologías exógenas (preparadas por otros autores) con relatos de Francisco Ayala, consultadas en la Fundación Francisco Ayala**

- *El Hechizado y otros cuentos* (1972). Madrid, Magisterio Español. Colección Novelas y Cuentos. Lleva una introducción de José Luis Cano. Contiene:
  - “El Hechizado” (encabeza la antología a la que da título).
  - “El boxeador y un ángel”.
  - “Polar, estrella”.
  - “San Juan de Dios”.
  - “El Doliente”.
  - “El mensaje”.
  - “El Tajo”.
  - “Encuentro”.
  - “Un pez”.
  - “El prodigio”.
  - “Otra vez los gamberros”.
  - “Lección ejemplar”.
  - “Día de duelo”.
  - “San Silvestre”.
  - “¡Aleluya, hermano!”.
- *El rapto; Fragancia de jazmines; Diálogo entre el amor y un viejo* (1974). Barcelona, Labor. Edición y prólogo de Estelle Irizarry, quien indica que el elemento común de las tres piezas es la recreación de una obra clásica, un cuento incluido en el *Quijote*, el “Canto a Teresa” de *Diablo mundo* de Espronceda y *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo Cota, respectivamente.
- *El querubín difunto* (1981). Vélez-Málaga, Arte y Cultura. Se trata de una edición no venal con motivo del 75 cumpleaños del autor. Con dos textos inéditos que más adelante pasaron a formar parte de *El jardín de las delicias*:
  - “Mímesis, némesis”.
  - “El querubín difunto”.

- *El jardín de las malicias* (1988), Madrid, Montena. Prólogo de Rafael Conte.  
Contiene:
  - “Dulces recuerdos”.
  - “Una Noche buena en tierra de infieles, o son como niños”.
  - “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”.
  - “El camino de nuestra vida”.
  - “El rapto”.
  - “El prodigio”.
  
- *El as de bastos* (1989). Madrid, RENFE. Los Libros del Tren. Serie Relatos, 5.  
Contiene:
  - “La barba del capitán”.
  - “*The Last Supper*”.
  - “Encuentro”.
  - “¡Aleluya, hermano!”.
  - “Lección ejemplar”.
  
- *Relatos granadinos* (1990). Granada, Ayuntamiento de Granada. Edición y prólogo de Juan Paredes Núñez. Incluye, además, una presentación del Excmo. Sr. Alcalde de Granada al Excmo. Sr. D. Francisco Ayala. Contiene textos literarios y de otra índole que poseen el motivo común de la presencia de la ciudad natal de Ayala:
  - “Regreso a la tierra natal”.
  - “*Le temps retrouvé*”.
  - “Mi camino de Damasco”.
  - “Mi familia: El abuelo paterno”.
  - “La rama paterna”.
  - “Mis padres”.
  - “La primera Guerra Mundial”.
  - “Trasfondo doméstico”.
  - “Mi padrino”.
  - “Infancia: Los juguetes”.
  - “Sentimientos y emociones”.

- “Nuestro museo privado”.
- “La vocación literaria”.
- “Cursando el Bachillerato”.
- “Matemáticas, Latín”.
- “Historia de la Literatura”.
- “Adolescencia”.
- “La Toma de Granada”.
- “Padres e hijos”.
- “Las rosas de ayer”.
- “Lo vivo y lo pintado”.
- “A moro muerto”.
- “Regreso a Granada”.
- “San Juan de Dios”.
- “A las puertas del Edén”.
- “Nuestro jardín”.

- *Historia de macacos y otros relatos* (1991). Madrid, Compañía Europea de Comunicación e Información. Biblioteca de El Sol. En un breve texto sobre el autor que encabeza la obra se indica que “se reproduce aquí una selección de los relatos de Francisco Ayala publicados originalmente en su libro *De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias* (Seix y Barral, Barcelona, 1982)”.

Incluye:

- “Historia de macacos”.
  - “Violación en California”.
  - “Una boda sonada”.
- *El regreso* (1992). Barcelona, Editorial Juventud. Contiene:
    - “Erika ante el invierno”.
    - “El regreso”.
    - “El inquisidor”.
    - “El As de Bastos”.
    - “¡Aleluya, hermano!”.

- *Relatos* (1992). Madrid, Bruño. Edición, introducción, notas y actividades de Rosa Navarro Durán. Contiene:
  - “Polar, estrella”.
  - “Susana saliendo del baño”.
  - “El gallo de la Pasión”.
  - “Erika ante el invierno”.
  - “El Hechizado”.
  - “El abrazo”.
  - “El mensaje”.
  - “La barba del capitán”.
  - “«The last supper»”.
  - “Un *quid pro quo*, o *who is who*”.
  - “A las puertas del Edén”.
  - “Nuestro jardín”.
  - “Un regreso a la Venecia de Proust”.
  - “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”.
  
- *El rapto* (1993). Madrid, Alfaguara. Contiene un estudio preliminar de Luis García Montero, “Francisco Ayala, el narrador implicado”. *El rapto* encabeza este volumen y la introducción que lo acompañaba en ediciones anteriores no se ha incluido aquí. Contiene:
  - “El rapto”.
  - “Historia de macacos”.
  - “El camino de nuestra vida”.
  - “Un cuento de Maupassant”.
  - “El colega desconocido”.
  - “Violación en California”.
  - “Una boda sonada”.
  - “La barba del capitán”.
  - “Encuentro”.
  - “El as de bastos”.
  - “*The Last Supper*”.
  - “Violación en Nueva York”.
  - “Mi mala suerte en el auto-stop”.

- “El prodigio”.
- “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”.
- “Un caballero granadino”.
- “Incidente”.
- “Cuento viejo”.
- “Retrato de un caballero”.
- “La niña de oro”.
- “Dulces recuerdos”.
- “Una Nochebuena en tierra de infieles”.
- “Un pez”.
- “El secreto de la diosa”.
- “En memoria de un gato gris”.
- “Las admoniciones de un nuevo filósofo rancio”: “Evocación y escarnio de la chinche” y “Nostálgico recuerdo del gorro de dormir, la bacina y la bolsa de agua caliente”.
- “No me quieras tanto”.

- *El Hechizado. San Juan de Dios* (1993). Madrid, Alianza Cien. Contiene los dos relatos indicados en el título, en ese orden.
- *El turista dormido* (1996). Vélez-Málaga, Arte y Cultura. Se trata de una edición no venal conmemorativa del 90 cumpleaños del autor, con unas palabras de ofrecimiento de Carolyn Richmond e ilustraciones de José Díaz, Eugenio Chicano y Joaquín Lobato. Incluye:
  - “Un regreso a la Venecia de Proust”.
  - “La trapecista y su muerte”.
  - “El turista dormido”: texto inédito que pasará a formar parte de *La niña de oro y otros relatos* (2001).
- *Relatos* (1997). Madrid, Castalia didáctica. Cuadros cronológicos, introducción, texto íntegro, bibliografía, notas y llamadas de atención, documentos y orientaciones para el estudio a cargo de Óscar Barrero Pérez. Contiene:
  - “San Juan de Dios”.
  - “El Inquisidor”.

- “El abrazo”.
  - “El tajo”.
  - “El colega desconocido”.
  - “Un «quid pro quo» o «who is who»”.
  - “Isabelo se despide”.
  - “«Una Nochebuena en tierra de infieles, o Son como niños»”.
- *Cuentos imaginarios* (1999). Madrid, Clan Editorial. Edición y prólogo de Juan Casamayor Vizcaíno. Contiene:
    - “Hora muerta”.
    - “El boxeador y un ángel”.
    - “Medusa artificial”.
    - “Cazador en el alba”.
    - “Diálogo de los muertos (Elegía española)”.
    - “La campana de Huesca”.
    - “El Doliente”.
    - “Los impostores”.
    - “La cabeza del cordero”.
- *Un caballero granadino y otros relatos* (1999). Valencia, Diputació de València. Incluye:
    - “El hechizado”.
    - “El inquisidor”.
    - “El colega desconocido”.
    - “Una boda sonada”.
    - “Diálogo entre el amor y un viejo”.
    - “Nuestro jardín”.
    - “A las puertas del Edén”.
    - “Postrimerías”.
    - “En Pascua Florida”.
    - “Otro pájaro azul”.
    - “Mientras tú duermes”.
    - “La trapecista y su muerte”.
    - “Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”.

-“Un caballero granadino”.

-“El ángel de Bernini, mi ángel”.

- *De toda la vida. Relatos escogidos* (2006). Barcelona, Tusquets. Edición, “Nota preliminar” y “Epílogo: Ayala en su tiempo: Un viaje por el siglo XX” de Carolyn Richmond. Incluye “A modo de presentación” del propio Ayala. Contiene los siguientes relatos, divididos en apartados (al inicio de cada uno Richmond añade una cita ayaliana):

-Primera parte: Fulgores vanguardistas (*Madrid, los años veinte*)

-“El gallo de la Pasión”.

-“Susana saliendo del baño”.

-“Cazador en el alba”.

-“Erika ante el invierno”.

-Segunda parte: A raíz de la guerra civil (*Buenos Aires, los años cuarenta*)

I. La llaga abierta

-“Día de duelo”.

-“Diálogo de los muertos”.

II. La eterna historia

-“San Juan de Dios”.

-“El Hechizado”.

-“El abrazo”.

III. Casos de conciencia

-“El Tajo”.

-“La cabeza del cordero”.

-Tercera parte: A seguir viviendo (*Norteamérica, 1950-1975*)

I. Cosas de la vida

-“Historia de macacos”.

-“La barba del capitán”.

-“Una boda sonada”.

-“El colega desconocido”.

II. Del *diario* vivir

-“Otra mendiga millonaria”.

-“Otra vez los gamberros”.

-“Escasez de la vivienda en el Japón”.



-“Un *quid pro quo*, o *who is who*”.

-“Un pez”.

-Cuarta parte: *Ars longa (En adelante y sin fecha)*

I. Reviviscencias

-“Diálogo entre el amor y un viejo”.

-“Cuento viejo”.

-“Un caballero granadino”.

II. Percepciones

-“Nuestro jardín”.

-“El ángel de Bernini, mi ángel”.

-“Más sobre ángeles”.

-“*Au cochon de lait*”.

-“*The Last Supper*”.

-Quinta parte: La «autobiografía» del escritor (*Toda una vida*)

I. Recreaciones de la infancia

-“A las puertas del Edén”.

-“Lección ejemplar”.

-“Retrato de un caballero”.

-“Dulces recuerdos”.

II. Excursiones de un turista

-“Postrimerías”.

-“El perro baldado”.

-“El chalet *art nouveau*”.

-“El querubín difunto”.

-“Una mañana en Sicilia”.

-“Un regreso a la Venecia de Proust”.

-“En la Sixtina”.

-“Una Nochebuena en tierra de infieles, o Son como niños”.

-“El turista dormido”.

III. *Delicias* del amor

-“Fragancia de jazmines”.

-“Mientras tú duermes”.

-“Tu ausencia”.

-“Lloraste en el Generalife”.

#### IV. Repliegue

-“El filósofo y un pirata”.

-“Glorioso triunfo del príncipe Arjuna”.

-“Un sueño”.

- *Otro pájaro azul* (2006, 2010). Granada, Diputación de Granada. Incluye al final una nota editorial. Contiene textos con la presencia destacada de aves como motivo común:
  - “Una feria de pájaros”.
  - “El gallo de la Pasión”.
  - “Entre palomas y ratas”.
  - “Los gorriones”.
  - “Las alimañas. Una postal puertorriqueña (enviada en 1950 a *La Nación* de Buenos Aires)”.
  - “A las puertas del Edén”.
  - “Otro pájaro azul”.
- *Francisco Ayala* (1987). Málaga, Diputación Provincial de Málaga. Centro Cultural de la Generación del 27. Incluye nota de Asunción Rallo Gruss. Contiene:
  - “Nuestro jardín”: se indica que procede de *El jardín de las delicias*.
  - “La niña de oro”: se indica que procede de *De triunfos y penas*.
  - “Un regreso a la Venecia de Proust”: se indica que procede de *De triunfos y penas*.
- *Homenaje a Francisco Ayala* (2010). Jerez, Fundación Caballero Bonald. Incluye “Y va de cuento”, un breve listado de referencias bibliográficas y el recorte original del «Metropolitan Diary» del *New York Times* del 30 de octubre de 1991.
- *Cazador en el alba. Historia de macacos. La niña de oro y otros relatos* (2020). Madrid, Alianza Editorial. Mismo texto de Carolyn Richmond que en *Los usurpadores. La cabeza del cordero* (2020).

**Anexo II: Tabla con las inclusiones de los relatos de Ayala en sus colecciones<sup>37</sup>**

	<i>El boxeador y un ángel</i> (1929)	<i>Cazador en el alba</i> (1930)	<i>Los usurpadores</i> (1949)	<i>La cabeza del cordero</i> (1949)	<i>Historia de macacos</i> (1955)	<i>El jardín de las delicias</i> (1971)	Recopilaciones
El boxeador y un ángel	X						
<u>Hora muerta</u>	X						
Polar estrella	X						
<u>Susana saliendo del baño</u>	X						
<u>El gallo de la pasión</u>	X						
<u>Medusa artificial</u>	X						
<u>Cazador en el alba</u>		X					
<u>Erika ante el invierno</u>		X					
San Juan de Dios			X				X ( <i>Cuentos</i> , 1966)
El Doliente			X				
<u>La campana de Huesca</u>			X				

<sup>37</sup> Los relatos que aparecen subrayados son aquellos que se publicaron primeramente en prensa, una revista literaria u otros medios, antes de formar parte de la colección correspondiente. En las casillas centrales, colocamos una X para indicar la inclusión de los relatos en su colección. Si además de una “X” aparece una fecha dentro del cuadro, esta indica que el relato se publicó en tal colección, pero no en su primera edición, sino en la edición de la fecha señalada y las sucesivas. En las casillas de las recopilaciones, hemos indicado el título de la que alberga el relato correspondiente.

Los impostores			X				
<u>El Hechizado</u>			X				
<u>El Inquisidor</u>			X (1970)				X ( <i>Cuentos</i> , 1966)
El abrazo			X				X ( <i>Cuentos</i> , 1966)
<u>Diálogo de los muertos</u>			X				
<u>El mensaje</u>				X			X ( <i>Cuentos</i> , 1966)
<u>El tajo</u>				X			X ( <i>Vida de perros</i> , 2006)
El regreso				X			
La cabeza del cordero				X			
<u>La vida por la opinión</u>				X (1962)			
<u>Historia de macacos</u>					X		X ( <i>De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias</i> , 1982)
La barba del capitán					X		X ( <i>De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias</i> , 1982)
Encuentro					X		X ( <i>De raptos, violaciones, macacos y demás</i>

							<i>inconveniencias, 1982)</i>
<i>The Last Supper</i>					X		X ( <i>De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias, 1982)</i>
<u>Un cuento de Maupassant</u>					X		X ( <i>De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias, 1982)</i>
El colega desconocido					X		X ( <i>De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias, 1982)</i>
El As de Bastos							X ( <i>El as de bastos, 1963, De raptos, violaciones y otras inconveniencias, 1966 y De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias, 1982 y La niña de oro y otros relatos, 2001)</i>
<u>Baile de máscaras</u>						X Como Un ballo in	X ( <i>El as de bastos, 1963)</i>

						<i>masche -ra</i>	
<u>Una boda sonada</u>							X ( <i>El as de bastos</i> , 1963, <i>De raptos</i> , violaciones y otras inconveniencias, 1966 y <i>De raptos</i> , violaciones, macacos y demás inconveniencias, 1982 y <i>La niña de oro</i> y otros relatos, 2001)
<u>Violación en California</u>							X ( <i>El as de bastos</i> , 1963, <i>De raptos</i> , violaciones y otras inconveniencias, 1966 y <i>De raptos</i> , violaciones, macacos y demás inconveniencias, 1982 y <i>La niña de oro</i> y otros relatos, 2001)
<u>Un pez</u>							X ( <i>El as de bastos</i> , 1963, <i>De raptos</i> , violaciones y otras inconveniencias, 1966 y <i>De raptos</i> , violaciones,

							<i>macacos y demás inconveniencias, 1982 y La niña de oro y otros relatos, 2001)</i>
<u>El prodigio</u>			X (1970) <sup>38</sup>				X ( <i>El as de bastos, 1963 y La niña de oro y otros relatos, 2001)</i>
<u>El rapto</u>							X ( <i>De raptos, violaciones y otras inconveniencias, 1966, De raptos, violaciones, macacos y demás inconveniencias, 1982 y La niña de oro y otros relatos, 2001)</i>
<u>El caso de la starlet Duquesita</u>						X	
<u>Otra vez los gamberros</u>						X	
Escasez de la vivienda en Japón						X	
Por complacer						X	

<sup>38</sup> “El prodigio” únicamente se incluyó en la edición de 1970 de *Los usurpadores*. No volvió a aparecer inserto en las ediciones posteriores de esta colección. Lo mismo ocurre con “El loco de fe y el pecador”.

al amante, madre mata a su hijita							
Otra mendiga millonaria						X	
Un <i>quid pro quo</i> , o <i>who is who</i>						X	
<u>Isabelo se despide</u>						X	
<u>Ciencia e industria</u>						X	
<u>Actividades culturales</u>						X	
<u>Cartas del lector</u>						X	( <i>Vida de perros</i> , 2006)
<u>Diálogo entre el amor y un viejo</u>						X	
<i>The party's over</i>						X	
<u>Himeneo</u>						X	
<u>Memento mori</u>						X	
<u>Exequias por Fifi</u>						X	( <i>Vida de perros</i> , 2006)
<u>Gaudeamus</u>						X	
<u>A las puertas del Edén</u>						X	
<u>Lección ejemplar</u>						X	



<u>Latrocinio</u>						X	
<u>Nuestro jardín</u>						X	
<u>Día de duelo</u>						X	
<u>San Silvestre</u>						X	
<u>Postrimerías</u>						X	<i>(Vida de perros, 2006)</i>
<u>El ángel de Bernini, mi ángel</u>						X	
<u>¡Aleluya, hermano!</u>						X	
<u>Entre el grand guignol y el vaudeville</u>						X	
<u>Au cochon de lait</u>						X	
<u>Fragancia de jazmines</u>						X	
<u>Magia, I</u>						X	
<u>Magia, II</u>						X	
<u>En Pascua Florida</u>						X	
<u>El leoncillo de barro negro</u>						X	
<u>En la Sixtina</u>						X	
<u>Más sobre ángeles</u>						X	

Mientras tú duermes						X	
El Mesías						X	
<u>Amor sagrado y amor profano</u>						X	
<u>Tu ausencia</u>						X	
Las golondrinas de antaño						X	
<u>Música para bien morir</u>						X	
<u>Una mañana en Sicilia</u>						X (1978)	
El chalet <i>art nouveau</i>						X (1978)	
El espejo trizado						X (1978)	
Otro pájaro azul						X (1978)	
<u>Lake Michigan</u>						X (1978)	
Sin literatura						X (1978)	
<u>Un sueño</u>						X (1978)	
<u>El perro baldado</u>						X (1990)	( <i>Vida de perros</i> , 2006)
<u>Un regreso a la</u>						X (1990)	

<u>Venecia de Proust</u>							
<u>El querubín difunto</u>						X (1990)	
<u>La trapezista y su muerte</u>						X (1990)	
<u>Mímesis, némesis</u>						X (1990)	
<u>Glorioso triunfo del príncipe Arjuna</u>							X ( <i>De triunfos y penas</i> , 1982 y <i>La niña de oro y otros relatos</i> , 2001)
<u>Cuento viejo</u>							X ( <i>De triunfos y penas</i> , 1982 y <i>La niña de oro y otros relatos</i> , 2001)
<u>Retrato de un caballero</u>							X ( <i>De triunfos y penas</i> , 1982 y <i>La niña de oro y otros relatos</i> , 2001)
<u>Incidente</u>							X ( <i>De triunfos y penas</i> , 1982 y <i>La niña de oro y otros relatos</i> , 2001)
<u>El camino de nuestra vida</u>							X ( <i>De triunfos y penas</i> , 1982 y <i>La niña de</i>

							<i>oro y otros relatos, 2001)</i>
<u>Evocación y escarnio de la chinche</u>							X ( <i>De triunfos y penas, 1982 y La niña de oro y otros relatos, 2001)</i> )
Nostálgico recuerdo del gorro de dormir, la bacina y la bolsa de agua caliente							X ( <i>De triunfos y penas, 1982 y La niña de oro y otros relatos, 2001)</i> )
En memoria de un gato gris							X ( <i>De triunfos y penas, 1982 y La niña de oro y otros relatos, 2001)</i> )
<u>Violación en Nueva York</u>							X ( <i>De triunfos y penas, 1982 y La niña de oro y otros relatos, 2001)</i> )
<u>La niña de oro</u>							X ( <i>De triunfos y penas, 1982 y La niña de oro y otros relatos, 2001)</i> )
El secreto de la diosa							X ( <i>De triunfos y penas, 1982 y La niña de</i>

							<i>oro y otros relatos, 2001)</i>
Mi mala suerte en el <i>auto-stop</i>							X ( <i>De triunfos y penas, 1982 y La niña de oro y otros relatos, 2001)</i>
Los inocentes							X ( <i>De triunfos y penas, 1982 y La niña de oro y otros relatos, 2001)</i>
<u>El loco de fe y el pecador</u>			X (1970)				X ( <i>La niña de oro y otros relatos, 2001)</i>
<u>El filósofo y un pirata</u>							X ( <i>La niña de oro y otros relatos, 2001)</i>
<u>No me quieras tanto</u>							X ( <i>La niña de oro y otros relatos, 2001)</i>
<u>Un caballero granadino</u>							X ( <i>La niña de oro y otros relatos, 2001)</i>
<u>El turista dormido</u>							X ( <i>La niña de oro y otros relatos, 2001)</i>
<u>Dulces recuerdos</u>							X ( <i>La niña de oro y otros relatos, 2001)</i>

<u>Una</u> <u>Nochebue-</u> <u>na en tierra</u> <u>de infieles,</u> <u>o Son</u> <u>como niños</u>							X ( <i>La niña  de oro y  otros relatos,</i> 2001)
---	--	--	--	--	--	--	---